



L'Art contre l'État ? : la trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique, 1848-1920

Julien Bastoen

► To cite this version:

Julien Bastoen. L'Art contre l'État ? : la trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique, 1848-1920. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris-Est, 2015. Français. <NNT : 2015PESC1075>. <tel-01219438>

HAL Id: tel-01219438

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01219438>

Submitted on 22 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris-Est

Ecole doctorale 528 « Ville, Transports et Territoires »

THÈSE

pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Paris-Est

Spécialité : Architecture

Julien Bastoen

L'Art contre l'État ?

**La trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg
dans la construction de l'illégitimité de l'action artistique publique.
1848-1920**

Sous la co-direction de

Pierre Pinon

Professeur honoraire des écoles d'architecture

et de

Jesús Pedro Lorente

Professeur, Universidad de Zaragoza

Soutenue le 5 juin 2015 à l'ENSA Paris-Belleville devant un jury composé de :

Jean-Louis Cohen, professeur (New York University, New York), président du jury
Jean-Philippe Garric, professeur (Université Paris I, Paris), examinateur
Christophe Loir, Professeur (Université Libre de Bruxelles), rapporteur
Dominique Poulot, professeur (Université Paris I, Paris), examinateur
Bénédicte Savoy, professeur (Technische Universität, Berlin), rapporteur

A Hélène
A mes parents

Sommaire

Sommaire.....	3
Remerciements.....	5
Résumé en français.....	6
Résumé en anglais.....	8
Liste des abréviations.....	10
Introduction.....	11
Première partie	
La lutte pour l'espace vital.	
Le Musée du Luxembourg en quête d'émancipation.....	19
Chapitre 1.	
Le Luxembourg, un musée sous pression.....	20
1.1 L'absence du Sénat coïncide avec une expansion du musée.....	20
1.2 Une dépendance du Sénat ?.....	28
1.3 Le problème architectural et ses conséquences sur la gestion des collections.....	38
1.4 Une situation administrative problématique.....	47
Chapitre 2.	
L'impossible émancipation du musée dans le palais du Luxembourg.....	53
2.1 Le projet d'un « Palais de l'art vivant ».....	54
2.2 Expansion du musée malgré une nouvelle cohabitation.....	69
Chapitre 3.	
Le Musée du Luxembourg dans la controverse sur la reconstruction du palais des Tuileries (1874-1878).....	84
3.1 Quel sort pour les Tuileries : démolir, restaurer, ou reconstruire ?.....	85
3.2 Le Musée du Luxembourg, bénéficiaire de la reconstruction ?.....	96
Chapitre 4.	
Résistances à la menace d'expulsion du musée par le Sénat.....	110
4.1 Le sort des Tuileries aux mains des Républicains.....	110
4.2 Menace d'une nouvelle crise.....	117
4.3 Vers une impasse ? La piste de l'orangerie du Luxembourg.....	129
4.4 Mobilisation collective de la presse et des artistes pour le maintien du statu quo.....	140
Chapitre 5.	
L'impossible reconstruction des Tuileries.....	150
5.1 Vers l'abandon définitif de l'option de la « restauration » des ruines.....	151
5.2 Les projets de Charles Garnier pour la reconstruction du Musée du Luxembourg aux Tuileries.....	154
5.3 Basculement du débat vers un consensus des Chambres sur le principe de la démolition.....	162
5.4 Gestion de l'urgence et construction de l'expertise : l'épreuve du quotidien au Musée du Luxembourg.....	166
Deuxième partie :	
La reconversion de l'orangerie Férou ou l'aveu d'impuissance de l'administration des Beaux-arts.....	175
Chapitre 6.	
Vers un désengagement de l'administration des Beaux-arts ?.....	176
6.1 La "crise" du printemps 1883 : reprise du bras de fer entre le ministère et le Sénat.....	177
6.2 Négociation entre le Sénat et le ministère de l'Instruction publique.....	193
6.3 Mise en œuvre de l'opération de reconversion/extension de l'orangerie.....	202
Chapitre 7.	
L'impossible exemplarité architecturale et muséographique du nouveau musée.....	210
7.1 Réception immédiate discordante du « nouveau musée ».....	211
7.2 Le nouveau musée à l'épreuve de son « vice de construction ».....	227
7.3 Un musée indigne du rayonnement artistique de la capitale française.....	242
Chapitre 8.	
L'affaire Caillebotte et ses conséquences architecturales.....	255
8.1 L'« affaire » du legs Caillebotte.....	257
8.2 Réactivation du débat sur la reconstruction du musée.....	262
8.3 Officialisation du projet d'extension provisoire et réversible du musée.....	278
8.4 Nouvelle polémique : l'administration des Beaux-arts et l'État tournés en dérision.....	283
8.5 L'administration des Beaux-arts à l'épreuve de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre du projet d'extension.....	289

Troisième partie :	
Reconstruire avec ou sans le concours de l'État ?.....	295
Chapitre 9.	
Rive droite ? Rive gauche ? L'impossible consensus.....	296
9.1 Anticiper ou attendre l'Exposition universelle de 1900 ?.....	297
9.2 Mise en œuvre du projet de reconstruction.....	301
9.3 L'ancienne pépinière du Luxembourg : un emplacement controversé.....	314
Chapitre 10.	
Reconstruire avec ou sans l'aide financière de l'État ?.....	321
10.1 Alternatives au jardin du Luxembourg.....	321
10.2 La restructuration/extension du musée existant : une solution plus réaliste et consensuelle ?.....	328
10.3 Remise en question de l'intervention de l'État dans le champ artistique.....	346
Chapitre 11.	
Le projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, de la providence à l'impasse.....	358
11.1 Conditions de possibilité et d'impossibilité d'une affectation rapide du séminaire à l'administration des Beaux-arts.....	359
11.2 Vers un « musée modèle d'art moderne » ?.....	369
11.3 L'insoluble problème du financement de l'opération.....	383
11.4 Formes et acteurs de la mobilisation collective.....	397
Chapitre 12.	
L'anticipation d'un échec programmé : le projet de Musées du Luxembourg et Rodin à l'hôtel Biron.....	401
12.1 Un projet de substitution ?.....	402
12.2 La phase de programmation.....	407
12.3 La phase de conception.....	412
12.4 Abandon du projet : vers un éclatement du musée.....	415
Conclusion.....	418
Corpus.....	424
Bibliographie.....	450
Illustrations.....	467
Index.....	615
Table des illustrations.....	619
Table des matières.....	626

Remerciements

Je ne saurais manquer de rendre hommage ici à Pierre Pinon et Jean-Louis Cohen, qui avaient co-encadré mon travail de DEA et m'ont encouragé à m'engager et persévérer dans ce travail de thèse.

Si cette recherche a pu aboutir, c'est en grande partie grâce à Jesús Pedro Lorente, qui n'a cessé de faciliter mes recherches, de m'encourager, malgré mes errances personnelles. Qu'il soit ici remercié non seulement pour sa gentillesse et son indulgence, sa disponibilité et son professionnalisme, mais aussi pour m'avoir confié la délicate mission de traduire en français son ouvrage de référence sur l'histoire des musées d'art moderne et contemporain.

Je suis également redevable à la Agencia española de cooperación internacional y desarrollo, Ministerio de Asuntos exteriores y cooperación, d'avoir financé mes recherches pendant deux ans, ainsi qu'à la Casa de Velázquez, à Madrid, de m'avoir accueilli pendant un mois en tant que boursier scientifique.

Deux personnes ont grandement contribué à me faciliter la vie et les démarches administratives durant ces longues années : Christine Belmonte et Hang Le Minh, à l'Ecole d'architecture de Paris-Belleville. Sans elles, cette thèse aurait sans doute pu ne jamais aboutir.

Un grand merci à tous les proches, amis et collègues, qui ont bien voulu partager avec moi leur point de vue, me conseiller, me soutenir.

Résumé en français

Interrogeant les rapports entre l'État et le champ artistique en France entre 1848 et 1920, ce travail de recherche en histoire de l'architecture repose sur le postulat que la trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg fut l'un des lieux privilégiés de la construction d'une représentation négative de l'intervention de l'État dans les affaires artistiques.

Ce musée, dont les collections sont aujourd'hui atomisées dans différentes institutions parisiennes et provinciales, devint, en 1818, le premier musée d'art contemporain, par la volonté du roi Louis XVIII. Dès l'origine, il fut considéré comme la pépinière du Louvre. Cette relation de symbiose entre les deux institutions, basée sur le principe des vases communicants, servit de référence à l'émergence de nouveaux paradigmes muséaux en Europe et en Amérique du Nord, jusqu'au premier tiers du XX^e siècle. La principale mission du Musée du Luxembourg était d'affirmer la supériorité de l'art français face à celui des autres puissances européennes. Si sa représentativité artistique fut pour le moins partielle, son exemplarité architecturale, elle, demeura un idéal jamais atteint.

L'analyse de fonds d'archives, de revues de presse et de documents parlementaires, permet de vérifier l'hypothèse de la construction progressive d'un antagonisme, grâce à la mobilisation de différentes catégories d'acteurs appartenant ou non au champ artistique. Cette mobilisation s'effectue collectivement par le biais des journaux, au sein des sociétés artistiques, des sociétés de mécènes, de groupements de citoyens et de fédérations de commerçants, sous la forme de discours, de pétitions, d'enquêtes ou de campagnes de presse, ou bien individuellement, à l'initiative des artistes représentés au musée ou de journalistes influents. Toutefois, la remise en question la plus décisive du rôle de l'État provient des utilisateurs du musée eux-mêmes, souvent impuissants face à la pesanteur des rouages bureaucratiques, à la maigreur des budgets alloués aux musées nationaux, et à l'inadaptation des locaux avec lesquels ils doivent composer.

La construction de cette représentation négative se structure autour de moments clés récurrents : vernissage d'un nouvel accrochage des collections, intégration des œuvres d'un legs ou d'une donation, dépôt et discussion d'un rapport sur le budget des Beaux-arts, Expositions universelles, incidents touchant les collections, rumeurs colportées par la presse. Néanmoins, les moments les plus critiques coïncident avec la remise en question de l'existence même du musée, avec la menace de son expulsion, ou avec l'officialisation et la

mise en œuvre de projets de relogement, qu'il s'agisse du transfert du musée dans des bâtiments existants, d'extension de ses locaux, ou de leur reconstruction intégrale.

Chacun de ces événements contribue à la cristallisation de thèmes et d'enjeux, qui vont polariser l'essentiel des critiques formulées à l'égard de l'action artistique publique. On peut ainsi dégager quatre thèmes récurrents dans les débats : l'absence d'exemplarité architecturale du musée, incompatible avec le rayonnement artistique de la France et de sa capitale ; l'impossibilité de mobiliser les fonds nécessaires à une résolution définitive de la question de l'exemplarité architecturale ; l'impossible consensus sur la question de localisation du musée dans l'hypothèse de son relogement ; le paradoxe entre la construction d'une expertise des conservateurs en matière de programmation architecturale et l'incapacité de l'État à leur donner les moyens de l'appliquer.

En aucun cas, cependant, cette critique de l'action (ou de l'inaction) de l'État ne débouche, avant 1920, sur des projets de création de musées concurrents et indépendants ; la mobilisation du champ artistique est tournée vers une forme d'assistance à l'État, dans la résolution de la crise qui touche le Musée du Luxembourg.

musée ; architecture ; art contemporain ; action publique ; action artistique ; controverse ; politique culturelle ; nationalisme ; philanthropisme ; champ artistique ; sociétés d'artistes ; sociétés de mécènes ; monumentalisme ; Sénat ; administration des Beaux-arts ; conservateur ; expertise ; programmation architecturale ; coopération

Résumé en anglais

This dissertation in architectural history argues that the architectural trajectory of the Luxembourg Museum in Paris was one of the main reasons why the French public art policy was considered as unwarranted and illegitimate.

The Luxembourg Museum, whose collections are now scattered in various Parisian and provincial institutions, became in 1818 the world's first museum of contemporary art, by the will of King Louis XVIII. From the beginning, its aim was to feed the Louvre with recent and national art. The symbiotic relationship between these two museums, which was based on the principle of communicating vessels, was a paradigm for new museums in Europe and North America, until the first third of the twentieth century. Although the main mission of the Luxembourg Museum was to assert the superiority of French art face to that of other European nations, it was long criticized not only because it did not reflect the diversity of artistic trends, but also because the conditions under which its collections were stored and exhibited were unworthy of Paris' attractiveness and influence.

Through the analysis of primary sources, press reviews and parliamentary papers, we wanted to test the hypothesis that the mobilization of different categories of stakeholders within and outside the artistic field led to an increasing distrust of public art policy. Leading artists represented in the museum, influential journalists from daily and art newspapers, art and patrons societies, citizens and merchant associations, promoted mobilization against through speeches, petitions, surveys or media campaigns. Even the museum professionals themselves were powerless against complicated bureaucratic procedures, shoestring budgets for national museums, and unsuitable storage and exhibition spaces, and ended up questioning the role of the French state in art policy.

The negative image of the role of the French state was shaped at key moments and recurring events: the re-hanging of the collection, the display of a new gift or bequest, discussions about the annual budget of the ministry of Fine-Arts, World Fairs, preventive conservation matters, and rumors. However, the most critical moments coincided with the questioning of the very existence of the museum, with the threat of its uprooting, or the formalization and implementation of resettlement, extension or reconstruction schemes.

Each of these events crystallized themes and issues that polarized most of the criticisms aired at the public art policy. We identified four major topics in this debate: the shameful absence of a purpose-built museum of contemporary art in Paris; the Gouvernement's inability to raise funds to finally resolve the architectural issue; the lack of consensus on the future museum's location issue; the contradiction between the recognition of the curators' skills in architectural design and the inability of their administration to give them the opportunity to apply them. The main paradox is that although the public art policy was more and more considered as inaccurate and illegitimate, most of the artistic field helped the Government to resolve the 'Luxembourg issue' and build a monument worthy of the nation.

museum ; architecture ; contemporary art ; public policy ; art policy ; controversy ; cultural policy ; nationalism ; philanthropy ; artistic field ; art societies ; art patrons societies ; French Senate ; Fine-Arts administration ; curator ; architectural design ; cooperation

Liste des abréviations

Arch. nat. : Archives nationales

Arch. nat., CP : Archives nationales, Cartes et plans

Arch. Mus. nat. : Archives des Musées nationaux

BNF/Est. : Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie

BNF/Opéra : Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque-Musée de l'Opéra

BCMN : Bibliothèque centrale des Musées nationaux

BHVP : Bibliothèque historique de la Ville de Paris

FLC : Fondation Le Corbusier

Sénat/DBA : Sénat, archives de la Direction de la Bibliothèque et des Archives

Sénat/DAPJ : Sénat, archives de la Direction de l'Architecture, du Patrimoine et des Jardins

Sénat/DAFS : Sénat, archives de la Direction des Affaires financières et sociales

Introduction

Une historiographie oscillant entre diabolisation et réhabilitation

S'aventurer dans le champ historiographique des rapports entre l'Art et l'État en France depuis le milieu du XIX^e siècle, c'est se confronter à un terrain, certes, déjà largement balisé, mais déséquilibré et doublement polarisé. Si les périodes de la Seconde République¹ et du Second Empire² ont attiré l'attention de certains historiens de l'art, c'est surtout la Troisième République qui concentre l'essentiel de l'effort historiographique depuis les années 1970. Accompagnée par la création du Musée d'Orsay, la redécouverte de la production artistique du XIX^e siècle, et plus spécifiquement la réévaluation de l'action de l'État dans le champ artistique sous la Troisième République, a incité les universitaires à questionner les concepts d'art officiel et d'art académique³, et à reconsidérer les rouages et les acteurs d'un « système des Beaux-arts⁴ ».

En glissant vers une approche sociologique, s'intéressant aussi bien à l'action privée, en particulier au rôle des sociétés d'artistes et des salons⁵, qu'à l'action publique, à travers ses différentes instances décisionnaires, consultatives ou de consécration (direction des Beaux-arts⁶, Conseil supérieur des Beaux-arts⁷, Réunion des Musées nationaux⁸...), l'historiographie des rapports entre le champ artistique et l'État, essentiellement monopolisée par les historiens de l'art et les conservateurs du patrimoine, a évolué vers une forme de réhabilitation de l'action publique. Pierre Vaisse et Geneviève Lacambre, notamment, se sont attachés à

¹ Pierre VAISSE, « Considérations sur la Seconde République et les Beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 06/1985, n°1, p. 59–85. Chantal GEORGEL (dir.), *1848, la République et l'art vivant*, Paris, Fayard et Réunion des musées nationaux, 1998, 229 p.

² Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », n° 79, 2005, 866 p.

³ Marie-Claude GENÈT-DELACROIX, « Esthétique officielle et art national sous la Troisième République », *Le Mouvement social*, 04/1985, n° 131, p. 105–120 ; *id.*, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 01/1986, vol. 33, p. 40–73.

⁴ Marie-Claude GENÈT-DELACROIX, *Art et État sous la III^e République : le système des Beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, lviii+433 p.

⁵ Pierre VAISSE, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France, 1871-1914 », in Francis HASKELL (dir.), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, CLUEB, 1981, p. 141–155 ; Nicholas GREEN, « 'All the Flowers of the field' : the State, Liberalism and Art in France under the early Third Republic », *Oxford Art Journal*, 1987, vol. 10, n° 1, p. 71–84 ; Patricia MAINARDI, *The end of the Salon: art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 210 p.

⁶ Marie-Claude GENÈT-DELACROIX, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 39–50.

⁷ Marie-Claude GENÈT-DELACROIX, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts : histoire et fonctions, 1875-1940 », *Le Mouvement social*, 1993, n° 163, p. 45–65.

⁸ Agnès CALLU, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940*, Paris, École des chartes, 1994, viii+551 p.

réévaluer respectivement les ambitieuses politiques de commande aux peintres⁹ et d'acquisition auprès des artistes vivants¹⁰, qui ont participé de la construction d'une esthétique officielle dont les vitrines privilégiées étaient le Musée du Luxembourg, pionnier des musées d'art contemporain, les grands équipements publics et les monuments. En ce sens, l'État n'aurait donc pas failli à sa mission de protection des artistes et des architectes, telle que la définissait et la justifiait Louis de Ronchaud, secrétaire général de l'administration des Beaux-arts et directeur des musées nationaux, en 1885 :

L'art a besoin de l'État et l'État a besoin de l'art. La littérature vit de liberté et d'indépendance ; ses rapports avec le public s'établissent naturellement par la librairie et par la presse. Il n'en est pas de même pour l'art : il faut aux peintres et aux sculpteurs, pour se faire connaître, des expositions publiques où leurs œuvres puissent être vues, appréciées, discutées ; il leur faut, pour vivre, des acquisitions et des commandes ; c'est ici que l'intervention de l'État, toujours utile, est souvent nécessaire. Elle ne l'est pas moins pour les architectes ; il leur faut des édifices à construire, à décorer, où leur génie puisse se développer à l'aise et appeler à lui la foule des artistes et des artisans¹¹.

Publiés à trente ans d'intervalle, *La République et les Beaux-arts* et *Arts et pouvoirs*, deux ouvrages de Jeanne Laurent, promotrice de la décentralisation culturelle au tournant des années 1950, avaient pourtant marqué l'histoire culturelle d'un XIX^e siècle élargi en disqualifiant le rôle et la légitimité de l'État dans la gestion des affaires artistiques. Dans *Arts et pouvoirs*, Jeanne Laurent fait ainsi de « l'affaire Caillebotte », controverse artistique suscitée en 1894 par l'officialisation puis l'acceptation partielle du legs à l'État de la collection particulière du peintre impressionniste Gustave Caillebotte, l'une des manifestations les plus éclatantes de l'incapacité de l'État à mettre en œuvre une politique artistique véritablement inclusive, c'est-à-dire représentative de la diversité des tendances esthétiques de l'époque. Paradoxalement, « l'affaire Caillebotte » a pourtant coïncidé avec ce que Bourdieu a appelé « l'institutionnalisation de l'anomie¹² », c'est-à-dire la reconnaissance officielle et la patrimonialisation, par l'entrée dans les collections nationales, d'œuvres représentant la contre-culture née dans les années 1860. Les réquisitoires de Jeanne Laurent

⁹ Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1995, 476 p.

¹⁰ Geneviève LACAMBRE, « Les achats de l'État aux artistes vivants : le Musée du Luxembourg », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 269-277 ; *id.*, « La constitution des collections nationales d'art moderne : le Musée du Luxembourg », in *Le Rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Paris, Direction des Musées de France, 2003, p. 91-113 ; *id.*, « Le Musée du Luxembourg sous la Seconde République », in Chantal GEORGEL (dir.), *1848, la République et l'art vivant*, Paris, Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 148-163.

¹¹ Louis DE RONCHAUD, « De l'encouragement des beaux-arts par l'État », *La Nouvelle Revue*, 03/1885, p. 130-161 (p. 130).

¹² Pierre BOURDIEU, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 06/1987, n° 19-20, p. 6-19.

participaient de la légitimation de l'action artistique publique pendant les Trente Glorieuses, qui se voulait en rupture avec la légende noire de la Troisième République. La stigmatisation de l'incompétence ou de la désinvolture des responsables gouvernementaux chargés des Beaux-arts, sur laquelle repose l'essentiel de son argumentation, émane paradoxalement des discours des contemporains de la période qu'elle considère, y compris de certains agents de l'État.

La conditions de possibilité de la construction d'un antagonisme entre le champ artistique et l'État

A priori en marge de toute tendance stigmatisante ou révisionniste, Vincent Dubois s'est attaché depuis les années 1990 à « restituer l'historicité d'une intervention publique qui paraît aujourd'hui 'naturelle' » et à « retracer les luttes des champs politique et artistique dans lesquelles se joue la possibilité d'une 'politique artistique'¹³ ».

Pour ce politologue, le « système » des Beaux-arts aurait porté en lui-même les germes structurels de son illégitimité et de son incapacité non seulement à mettre en place un service public des Beaux-arts mais aussi à formuler une ambitieuse politique artistique digne de l'attractivité et du rayonnement internationaux de la France et de sa capitale : absence d'autonomie ministérielle¹⁴ et fonction stratégique de ce portefeuille auxiliaire, précarité et instabilité de l'organisation et des attributions de l'administration des Beaux-arts, affaiblissement et dilution de son action par la multiplication d'instances consultatives, conflits de compétence avec d'autres administrations, notamment dans la gestion des palais nationaux, complexité de la structure du budget des Beaux-arts.

Vincent Dubois montre que l'autonomisation du champ artistique s'effectue principalement à travers la construction d'une représentation négative de l'intervention de l'État dans les affaires artistiques, qui exploiterait précisément toutes les failles dans les rouages du système. Cette hostilité à l'égard de l'État aurait d'ailleurs transcendé toutes les tendances artistiques, des artistes libres aux artistes « officiels ». La représentation négative de l'action de l'État, aurait, par un effet de retour, été intériorisée par les acteurs mêmes de cette intervention,

¹³ Vincent DUBOIS, « L'art et l'État au début de la III^e République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, vol. 23, n° 1, p. 6-29. Voir aussi *id.*, « Des « plaisirs bourgeois » aux « droits du peuple ». La formation d'un discours politique sur la culture. 1884-1930 », *Sources. Travaux historiques*, 1991, n° 26, p. 43-60 ; *id.*, « Les prémices de la 'démocratisation culturelle'. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix*, 1993, vol. 6, n° 24, p. 36-56.

¹⁴ A une exception près, avec la création d'un éphémère Ministère des Arts en 1881-1882. Voir Vincent DUBOIS, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés et représentations*, 2001, n° 11, p. 229-261.

conscients de la fragilité de leur position, de leur incompétence et de leur illégitimité communes.

Un paradigme muséal en crise

Le Musée du Luxembourg, disparu en 1937, et dont les collections sont aujourd'hui atomisées dans différentes institutions parisiennes et provinciales, devint, en 1818, le premier musée d'art contemporain au monde, par la volonté du roi Louis XVIII. Dès l'origine, il fut considéré comme la pépinière ou le purgatoire du Musée du Louvre, lieu de consécration ultime et nécessairement posthume pour les artistes français. Cette relation de symbiose entre les deux institutions, basée sur le principe des vases communicants, servit de modèle – et, dans certains cas, de contre-modèle – à l'émergence de nouveaux paradigmes muséaux en Europe et en Amérique du Nord, jusqu'au premier tiers du XX^e siècle¹⁵.

Bastion du conservatisme artistique, et garant de la supériorité de l'art français, le Musée du Luxembourg est le lieu d'une lutte interne au champ artistique, pour la reconnaissance officielle des tendances les plus modernistes de la production nationale. Vers la fin du XIX^e siècle, le musée commence seulement à intégrer les avant-gardes du milieu du siècle, à faire de la place aux arts « mineurs » (estampes, dessins, médailles, objets d'art) et à s'ouvrir à l'art des écoles étrangères. Cette ouverture, toute relative, coïncide avec une redéfinition des missions du musée, considéré non plus comme une simple instance de consécration artistique, mais désormais comme le conservatoire permanent de la production artistique de son temps.

L'assouplissement de la politique d'acquisition a surtout pour objectif de compléter les séries qui viendront composer une histoire officielle de l'art contemporain ; elle se désintéresse des avant-gardes du tournant du XX^e siècle, qui participent pourtant, de manière décisive, à asseoir l'attractivité et le rayonnement artistique de Paris. Aussi consensuel – et donc partial – soit-il, ce projet historiographique se traduit par l'augmentation exponentielle des collections. Confrontés à la double aporie de l'insuffisance des surfaces d'exposition et de l'absence de locaux de stockage, les conservateurs sont contraints de délocaliser une partie des collections et à les exposer par roulement.

L'antagonisme entre le champ artistique et l'Etat semble culminer dans les années 1925-1930, au moment où la légitimité même du Musée du Luxembourg est remise en question. Deux enquêtes, successivement lancées par la revue *L'Art Vivant* en 1925 et 1927, jouent un rôle quasi parlementaire en sondant l'opinion d'un large échantillon d'acteurs du champ

¹⁵ Sur l'émergence de ces nouveaux paradigmes, voir J. Pedro Lorente, *Les Musées d'art moderne et contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, traduit de l'espagnol par Julien Bastoen, Paris, L'Harmattan, 2010.

artistique : artistes, collectionneurs, marchands d'art, conservateurs de musée, critique d'art, toutes tendances confondues. L'enjeu de ces enquêtes est double : évaluer la pertinence et la faisabilité d'un musée d'art moderne indépendant de l'État, d'une part, et démontrer l'illégitimité de l'intervention de l'État dans les affaires artistiques, d'autre part.

L'incapacité de l'État à améliorer la représentativité des collections nationales d'art contemporain et à garantir l'exemplarité architecturale du bâtiment qui les abrite conduit d'ailleurs plusieurs personnalités de la frange moderniste du champ artistique, notamment le collectionneur Daniel Tzanck¹⁶, en 1925, puis le critique d'art Christian Zervos, en 1930, à proposer ou appeler de leurs vœux la création d'un musée concurrent ; c'est en réponse à l'appel de ce dernier, publié dans *Les Cahiers d'art*¹⁷, que l'architecte Le Corbusier propose le concept du musée à croissance illimitée, dont la construction peut être financée grâce au mécénat privé¹⁸.

La trajectoire architecturale controversée du Musée du Luxembourg et la construction de l'illégitimité de l'action artistique de l'État

Les critiques visant l'absence d'exemplarité architecturale d'une institution qui avait pourtant été conçue, dès sa fondation en 1818, comme un outil de propagande illustrant la supériorité de l'art contemporain français, n'émanent pas seulement du champ artistique, mais des agents de l'État eux-mêmes. Ainsi, en 1926, André Dezarrois, conservateur au Musée du Luxembourg puis principal artisan de la création du Musée des écoles étrangères du Jeu de Paume, constate, non sans amertume, que

la triste histoire du [Musée du] Luxembourg est la plus complète condamnation des ministres successifs et des hauts fonctionnaires des Beaux-arts dont pas un seul n'a su réaliser le Musée national d'art moderne que le pays doit à ses artistes vivants et à sa capitale¹⁹.

Après Dezarrois, c'est Louis Hauteœur, conservateur du Musée du Luxembourg, critique et historien de l'architecture, qui, dans un court essai inédit sur l'héritage de l'Exposition internationale de 1937, reconnaît que

¹⁶ Le projet de Daniel Tzanck a été étudié par Dorota JURKIEWICZ-ECKERT, *La Société des amateurs d'art et des collectionneurs. Une contribution à la préhistoire du musée français d'art moderne*, Mémoire DEA, EHESS, Paris, 1996.

¹⁷ Christian ZERVOS, « Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants », *Cahiers d'art*, 1930, p. 337-339.

¹⁸ Lettres de Le Corbusier à Christian Zervos, 08/12/1930, reproduite dans les *Cahiers d'Art*, janvier 1931 ; 10/02/1931, FLC, F1-9-2. Le concept du musée à croissance illimitée a été analysé notamment par María Cecilia O'BYRNE, « Le Musée d'art contemporain à Paris, 1930: la spirale extensible », in Fernando MARZÁ, Xavier MONTEYS et José María QUETGLAS (dirs.), *Massilia 2005 : annuaire d'études corbuséennes*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'idees, Centre d'investigacions estètiques, 2005, p. 86-113, et par Antony MOULIS, *Drawing experience: Le Corbusier's spiral museum projects*, PhD, University of Queensland, St. Lucia, Qld., 2002.

¹⁹ André DEZARROIS, « Au Jeu de Paume des Tuileries, le Musée des écoles étrangères », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1926, vol. 49, p. 109-122.

le public ignore les difficultés que rencontre le conservateur pour présenter des œuvres d'art en un édifice mal adapté et trop petit. Des nations qui ne possèdent pas des écoles aussi riches que la nôtre, ont élevé de superbes musées. La France paraissait se désintéresser d'un art qui est à la fois pour elle une source de richesses et de gloire²⁰.

L'enjeu architectural se situe donc au cœur du constat sans concession d'un écart, voire d'une incompatibilité, entre le rayonnement artistique international de la France et l'absence d'exemplarité de la vitrine de sa production nationale. Si la résolution – controversée et contestable – de ce problème survient à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, avec la construction d'un palais destiné à abriter les musées d'art moderne respectifs de la Ville et de l'État, que sait-on de la trajectoire architecturale antérieure du Musée du Luxembourg ? Comment en est-on arrivé, dans l'entre-deux-guerres, à une situation inacceptable aussi bien pour le champ artistique que pour les professionnels du musée, chargé de conserver et de mettre en valeur les collections, au point que de voir fleurir les projets de création de musées indépendants de l'État ?

Pour une histoire sociale de l'architecture des musées

En tant qu'institution, espace public, objet architectural et lieu de production de discours, le musée est, par essence, un lieu particulièrement propice au développement de controverses²¹ et, par conséquent, à l'observation des rapports de force entre différentes catégories d'acteurs dont les intérêts et les positions sont souvent divergents. Nous rejoignons en cela, les postures épistémologiques d'historiens de l'art et de l'architecture spécialistes de l'histoire des musées, affiliés ou non à la tendance de la muséologie critique, tels Dominique Poulot²², Jesús Pedro Lorente²³, Suzanne MacLeod²⁴, ou encore Sophie Forgan²⁵, qui s'intéressent aux enjeux politiques et sociétaux qui traversent les projets d'aménagement et de construction des musées.

Nous faisons ainsi l'hypothèse que les débats suscités par la trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg ou qui ont contribué à l'infléchir, ont agi comme un révélateur de l'incapacité de l'État à mettre en place une politique artistique cohérente. Le Musée du

²⁰ Louis Hauteœur, « Ce que laissera l'exposition », s.d., Arch. Mus. nat., 2HH34(1).

²¹ Willard L. BOYD, « Museums as Centers of Controversy », *Daedalus*, vol. 128, n°3, America's Museums, été 1999, p. 185-228. Sophie FORGAN, « Building the Museum. Knowledge, conflict, and the power of place », *Isis*, 2005, n° 96, p. 572-585.

²² Dans la bibliographie considérable de Dominique Poulot, signalons « Le musée et ses visiteurs », in Chantal Georgel (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, pp. 332-350 ; « Pour une histoire des musées au XIX^e siècle », *Publics et musées*, 1992, n° 1, pp. 131-138 ; « L'Invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIX^e siècle », *Le Mouvement social*, 1985, n° 131, pp. 35-64.

²³ Jesús Pedro LORENTE, *Les musées d'art moderne ou contemporain*, op. cit.

²⁴ Suzanne MACLEOD, *Museum architecture: a new biography*, Londres, Routledge, 2013, xii+237 p.

²⁵ Sophie FORGAN, « Building the Museum », loc. cit.

Luxembourg serait devenu, dès le milieu du XIX^e siècle, l'un des lieux privilégiés de la construction d'une représentation négative de l'intervention de l'État dans le champ artistique, voire de l'affirmation de son illégitimité.

Il s'agit, dès lors, de comprendre les temporalités de cette construction médiatique, d'en identifier les acteurs, les enjeux et les instances de médiation. Nous pensons, avec Vincent Dubois, que la période la plus critique de la construction d'un antagonisme entre l'État et le champ artistique se situe au tournant du XX^e siècle, dans un contexte concurrentiel à l'échelle internationale, avec l'apparition d'institutions mieux armées que le Musée du Luxembourg, aussi bien du point de vue architectural que du point de la puissance de frappe sur le marché de l'art. Il conviendra cependant de déterminer si cette remise en question du rôle de l'État est unanimement partagée dans le champ artistique et si elle s'accompagne, ou non, de démarches visant à soustraire le Musée du Luxembourg à l'intervention de l'État.

Nous nous appuierons donc principalement, pour documenter cette trajectoire architecturale, les processus de décision et de conception ainsi que les débats qui les ont accompagnés, sur trois types de sources : les fonds d'archives institutionnelles, relatives surtout au fonctionnement du Musée du Luxembourg et de l'administration des Beaux-arts ; la presse généraliste et spécialisée ; les documents parlementaires. Le croisement de ces trois types de sources est indispensable pour ne pas se heurter à l'écueil d'une interprétation uniquement formelle de cette trajectoire architecturale, qui reposerait sur la mise en évidence d'une évolution stylistique, ou sur la mise en valeur de la production d'un ou plusieurs architectes.

Nous verrons dans un premier temps comment la cohabitation du Musée du Luxembourg avec d'autres institutions au sein du palais éponyme a un impact direct sur l'évolution de la configuration spatiale du musée et sur la dégradation des conditions de conservation des œuvres. L'enclavement, la saturation et l'inadaptation des locaux occupés par le musée contribuent à faire émerger un consensus sur le principe de son relogement. Une résolution temporaire du problème, par la reconversion et l'agrandissement d'une orangerie, n'intervient cependant que grâce à un compromis entre la tutelle du musée et le Sénat, principalement pour des raisons financières.

Dans un second temps, nous étudierons les conséquences de la résolution provisoire de la question du relogement du musée sur la mobilisation du champ artistique et la consolidation de la représentation négative de l'action de l'État dans les affaires artistiques. L'incapacité de l'État à donner au Musée du Luxembourg les moyens de s'adapter aux nouvelles exigences

architecturales et muséographiques trouve son illustration dans la construction d'une nouvelle extension pour abriter, entre autres, le legs Caillebotte.

Enfin, nous montrerons pourquoi, au tournant au XX^e siècle, les différents projets de relogement définitif du musée achoppent systématiquement sur les questions du financement et de la localisation, et entraînent la mobilisation du champ artistique et des professionnels du musée pour la recherche d'alternatives à l'intervention financière de l'État.

Première partie

La lutte pour l'espace vital.

Le Musée du Luxembourg en quête d'émancipation

Chapitre 1.

Le Luxembourg, un musée sous pression

Alors que le mouvement des collections avant 1848 est désormais assez bien connu grâce aux recherches de l'historienne de l'art Geneviève Lacambre¹, l'absence de mises en récit de l'expérience des conservateurs, comparables à celles dont on dispose pour les décennies suivantes, rend difficile la compréhension du fonctionnement au quotidien du Musée du Luxembourg depuis sa création jusqu'aux années 1860. Les lacunes de la documentation disponible dans les deux principaux fonds d'archives ne constituent toutefois qu'un obstacle théorique ; il est en effet possible de reconstituer assez précisément les logiques d'acteurs à l'œuvre dans la phase d'agrandissement du musée au sein du palais. Cette transformation n'est pas le fruit d'une stratégie mais le résultat d'une suite d'opérations complémentaires, qui obéissent à des motivations distinctes : la reconversion muséographique de trois salles dont l'usage était auparavant réservé à la Chambre haute, l'aménagement de magasins pour le matériel et d'espaces de travail pour le brigadier et le conservateur, la restauration des décors des galeries du musée, et la construction de deux corridors démontables sur la terrasse de la galerie nord, de part et d'autre du pavillon de l'horloge. Au cours de ces opérations, la répartition classique des rôles dans le processus de commande connaît des variations qu'il s'agira d'observer et d'analyser.

1.1 L'absence du Sénat coïncide avec une expansion du musée

A la suite des événements de février 1848, un arrêté du gouvernement provisoire, publié le 18 mars 1848, fait entrer « les musées du Louvre, du Luxembourg, de Versailles, les galeries des anciennes résidences royales et palais du gouvernement », auparavant rattachées à la Liste civile du monarque, dans les attributions du ministère de l'Intérieur (fig. 1). « Le nouveau régime organisait donc, par la réunion des musées à la division déjà existante au ministère de l'Intérieur, une administration unifiée des Beaux-Arts² », précise l'historien de l'art Pierre

¹ En particulier dans Geneviève LACAMBRE, « Le sort des collections de peintures du Musée du Luxembourg (1818-1850) », in *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : Politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, Paris, Direction des Musées de France/Musée du Louvre, 2008, p. 150-159 ; Geneviève LACAMBRE, « Le Musée du Luxembourg sous la Seconde République », in *1848, la République et l'art vivant*, Paris : A. Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 148-163.

² Pierre VAISSE, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 06/1985, n° 1, p. 59-85.

Vaisse. Cette réforme administrative s'accompagne d'un certain nombre de mesures relatives aux musées nationaux. La tâche de la nouvelle direction des Musées s'avère particulièrement ardue. A en croire un compte-rendu publié dans la *Revue indépendante* en 1847, l'exemplarité artistique du Musée du Luxembourg demeure très relative :

La réouverture du Luxembourg nous fournit aujourd'hui l'occasion de montrer que l'administration des musées n'a pas plus de sollicitude pour les œuvres des modernes que pour celles des anciens. [...] Mais, de même qu'au Louvre, les traditions se sont peu à peu oubliées ; et le Luxembourg est complètement tombé dans l'oubli, en perdant tout ce qui eût pu lui donner une intéressante signification... Celui qui veut juger l'école française gaspillerait à peu près son temps en visitant la galerie du palais des pairs. A l'exception d'une dizaine de toiles et d'autant de statues, cette collection pourrait tout au plus lui donner une idée de l'état de l'art il y a vingt ans³.

La disparition de la Chambre des pairs supposant la vacance des espaces qu'elle occupait au sein du palais du Luxembourg, la direction des Musées dispose d'une marge de manœuvre conséquente pour mettre en place, au Musée du Luxembourg, de nouvelles sections.

1.1.1 Création d'une section de gravures

La reconversion muséographique de trois salles s'inscrit dans une politique d'ouverture des musées du Louvre et du Luxembourg à des genres jusqu'alors considérés comme mineurs : la gravure sur bois, métal et pierre, ainsi que le dessin ; ce projet remonte à la fin de la Monarchie de Juillet, mûrit pendant la Seconde République, mais n'est réalisé au Luxembourg qu'en mars 1852, dans un contexte politique chaotique, quelques mois seulement après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. L'annexion de deux salles pour l'entreposage de matériel, opérée probablement dès 1849, ainsi que l'aménagement d'espaces de travail pour le brigadier et le conservateur et la construction d'un couloir de liaison, réalisés entre 1854 et 1857, répondent à la nécessité d'améliorer le fonctionnement du musée. Enfin, la restauration des décors et le remplacement des revêtements traduisent un souci d'harmonisation des espaces répartis entre le musée et la Chambre haute.

³ « Réouverture du Luxembourg », *Revue indépendante*, 1847, p. 153-155.

Tandis que certains conservateurs sont congédiés à la suite de la révolution⁴, le maintien d'Elzidor Naigeon⁵ malgré les changements de régime ne s'explique pas par une reconnaissance unanime de ses compétences, mais plutôt par la malléabilité de la fonction⁶. Sous la monarchie de Juillet, Elzidor Naigeon est pris en étau entre le secrétaire général des Musées royaux – en l'occurrence Alphonse de Cailleux⁷, à la veille de la révolution de 1848 – et la Chambre des Pairs, qui prend à sa charge les frais de personnel et l'entretien du mobilier ; Élie Decazes⁸, le grand référendaire, gardien du sceau et des archives de la Chambre des Pairs, s'autorise même un droit de regard sur les collections et décide seul des dates de renouvellement de l'accrochage⁹. Sous la Seconde République, Elzidor Naigeon n'est pas moins muselé : sa traite est abaissée au niveau de celle d'un conservateur-adjoint, il n'est qu'exceptionnellement consulté pour le placement des œuvres et sa marge de manœuvre est considérablement réduite par le contrôle étroit de la direction des Musées nationaux, assurée

par le peintre Philippe-Auguste Jeanron¹⁰ puis le sculpteur Émilien de Nieuwerkerke¹¹, des

⁴ Au Louvre, seuls Adrien Prévost de Longpérier et Léon de Laborde furent épargnés après la révolution de 1848. On trouvera dans le pamphlet de Simon HORSIN-DÉON, *De l'Organisation des musées nationaux, par Horsin Déon*,..., Paris, impr. de Bonaventure et Ducessois, 1849, la manifestation d'une désillusion à la hauteur des attentes cristallisées par la révolution de février 1848.

⁵ Elzidor Naigeon (1797-1867), Second Grand Prix de peinture de l'École des beaux-arts en 1824. Il est le fils de Jean Naigeon, peintre et conservateur du Musée du Luxembourg avant même son ouverture en tant que galerie consacrée à l'exposition des œuvres d'artistes vivants. Sur l'action de Naigeon père, voir notamment Henry ROUJON, « Jean Naigeon au Luxembourg », in *La Galerie des bustes*, Paris, J. Rueff, 1908, p. 293-299.

⁶ Ce qui tendrait à confirmer la thèse d'une instrumentalisation du Musée du Luxembourg par les régimes politiques successifs et la Chambre haute. C'est la thèse défendue en particulier par Marie-Claude CHAUDONNET, *L'État et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1999, p. 35. Concernant Naigeon, Léonce Bénédict, conservateur du Musée du Luxembourg entre 1892 et 1925, parle d'un « conservateur à la vieille manière » (Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », in *Musée du Luxembourg : les peintures*, Paris, H. Laurens, 1924, p. 13.).

⁷ Alphonse de Cailleux alias vicomte Alphonse de Cailloux (1788-1876), peintre et dessinateur.

⁸ Élie Decazes (1780-1860), royaliste modéré, fut ministre de la Police puis de l'Intérieur sous la Restauration. Il exerça la fonction honorifique de grand référendaire de la Chambre des Pairs entre 1834 et 1848.

⁹ D'après Elzidor Naigeon, rapport à Émilien de Nieuwerkerke, 17/01/1850, Arch. Mus. nat., L1. Sur cet épisode de l'histoire du Musée du Luxembourg, voir en particulier Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », n° 79, 2005, p. 337-348.

¹⁰ Philippe-Auguste Jeanron (1810-1877), peintre, dessinateur et graveur républicain, avait déjà manifesté son intérêt pour le Musée du Luxembourg en proposant au directeur de la division des Bâtiments civils, le 25 janvier 1845, de transférer ses collections au Palais-Royal (Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *op. cit.*, p. 12.). Pour une biographie de Jeanron, voir Madeleine ROUSSEAU, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron : peintre, écrivain, directeur des Musées nationaux, 1808-1877*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents des Musées de France », n° 35, 2000, 356 p. Sur les circonstances de sa nomination comme directeur des musées nationaux en 1848 et son action à ce poste, voir également Pierre VAISSE, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, juin 1985, n° 1, p. 59-85. Ce dernier article est abondamment inspiré de la lecture des *Souvenirs* de Philippe de Chennevières, successeur d'Elzidor Naigeon au poste de conservateur-adjoint du Musée du Luxembourg.

¹¹ Sur la carrière d'Émilien de Nieuwerkerke (1811-1892), sculpteur et figure centrale des Beaux-arts sous la Seconde République et le Second Empire, voir Fernande GOLDSCHMIDT, *Nieuwerkerke, le bel Émilien :*

conservateurs du musée du Louvre – Frédéric Villot¹² et Frédéric Reiset¹³ en tête – et de la direction des Beaux-arts, incarnée par Charles Blanc¹⁴.

Le rôle joué par Elzidor Naigeon dans l'ouverture d'une section de gravures au Musée du Luxembourg prête à confusion : en 1850, le conservateur proteste en vain contre un tel projet, arguant que le développement des collections de peinture est plus urgent et que certains peintres importants n'y sont toujours pas représentés¹⁵ ; pourtant, avant même la révolution de février 1848, il est invité – pour ne pas dire contraint – par le secrétaire général des Musées royaux, De Cailleux, à trouver l'espace disponible pour réaliser le projet qu'il a, semble-t-il, imaginé, et que Jeanron aurait repris à son compte par la suite¹⁶ (fig. 2). L'alternative qui se

prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III, Paris, Art international publ, 1997, 200 p. et Françoise MAISON, Philippe LUEZ et Jacques PEROT, *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III : Musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, 189 p. Le portrait le plus vivant de cette figure centrale de l'histoire des arts au XIX^e siècle est dû à Philippe de Chennevières, son protégé : Philippe de CHENNEVIÈRES-POINTEL, « Le Comte E. de Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, 1892, p. 265-277.

¹² Frédéric Villot (1809-1875), graveur, fut nommé conservateur des peintures anciennes au musée du Louvre le 1^{er} mars 1848. Philippe de Chennevières écrit de lui qu'il n'a jamais connu de « personnalité plus personnelle, plus naïvement égoïste et oublieuse d'autrui, et aussi plus inoffensive » (Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, vol. 3, chap. V, 1886, p. 84.). Il se maria le même jour et dans la même église qu'Émilien de Nieuwerkerke. Cf. Marie de CHAMBURE et Chrystel MARTIN, *Frédéric Villot, conservateur des peintures du musée du Louvre, 1848-1861*, Monographie, Ecole du Louvre, Paris, 1991.

¹³ Frédéric Reiset (1815-1891), collectionneur averti et historien de l'art reconnu, nommé conservateur de la chalcographie et des dessins au musée du Louvre en janvier 1850. Il remplace Frédéric Villot en 1861 en ajoutant les peintures à son champ de compétences. En 1874, il est promu directeur général des musées nationaux. Cf. Laure STARCKY, « Reiset, Frédéric », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (éds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2009.

¹⁴ Charles Blanc (1813-1883), graveur, fut une figure majeure de l'administration des Beaux-arts, de l'histoire de l'art et de la critique d'art au XIX^e siècle. Il est notamment connu pour avoir été le premier rédacteur en chef de la *Gazette des beaux-arts*, fondée en 1859. Il occupa le poste de directeur des Beaux-arts pendant la Seconde République, puis de nouveau entre 1870 et 1873.

¹⁵ Elzidor Naigeon, Rapport à Émilien de Nieuwerkerke, 17/01/1850, Arch. Mus. nat., L1.

¹⁶ D'après un rapport d'Elzidor Naigeon à Alphonse de Cailleux, s.d. [avant 1848], Arch. Mus. nat., L1. L'idée d'une section de gravure dans les musées du Louvre et du Luxembourg ne reviendrait donc pas à Philippe-Auguste Jeanron, ainsi qu'on peut le lire dans Léonce BÉNÉDITE, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1900, p. 4., même si c'est lui qui donna à ce projet une impulsion décisive en 1848-49, à la suite d'un rapport favorable remis par le portraitiste et miniaturiste Jean-Baptiste Isabey (1767-1855) : « Monsieur le Directeur des Musées, vous m'avez demandé une note au sujet d'une exposition constante de gravures de l'école française anciennes et modernes, tant au Musée qu'à celui du Luxembourg. [...] Il serait digne de faire aujourd'hui en grand ce qu'on avait commencé sous Louis XIV ; ce serait très utile aux arts et aux artistes, et je suis convaincu que l'étranger nous envierait cette création, excepté la Saxe où cela existe, et le gouvernement en tirerait avantage par la vente des épreuves. [...] Pour faire un choix dans nos chefs-d'œuvre anciens, on nommerait une commission, laquelle se composerait du Directeur des Musées, du Conservateur des dessins et planches gravées, du Directeur des Beaux-Arts au Ministère de l'Intérieur et de la Section de gravure de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut. Ce même jury choisirait avec toute la réserve possible les gravures des Artistes vivants pour être exposées au Luxembourg avec les Peintures et les Sculptures [...] » Jean-Baptiste Isabey, rapport..., 03/1848, Arch. Mus. nat., C1, cité par Geneviève LACAMBRE, « Le Musée du Luxembourg sous la Seconde République », *loc. cit.*

présente à Naigeon – prendre sur l’espace consacré à la peinture, c’est-à-dire une galerie et six salles de superficie variable, ou obtenir un espace de la Chambre des Pairs – l’incite à prendre un risque probablement calculé : opter pour la seconde proposition. Le conservateur sait que ce choix impliquera une négociation de l’espace avec le grand référendaire de la Chambre des Pairs ; sa tâche consiste par conséquent à rassembler les éléments qui fourniront au secrétaire général des Musées royaux les arguments imparables pour la cession au Musée du Luxembourg d’une ou plusieurs salles.

1.1.1.1 La négociation n’aura pas lieu

Naigeon, qui refuse de prélever cet espace sur la surface affectée au Musée du Luxembourg, jette ainsi son dévolu sur la salle Jeanne-Hachette, « qui sert de communication de la Chambre des Pairs à la Galerie des Tableaux, et qui était une succursale de l’ancienne bibliothèque, sert maintenant de dépôt de livres, meubles etc. et va probablement être sans destination, ne pouvant par sa position servir de bureau pour MM. les Pairs¹⁷ ». Cette salle, idéalement située dans le prolongement du musée, à la suite de la salle dite « du Berger-Phorbas » ou salle « en croix », et à proximité d’un escalier moins dangereux que ceux dont dispose le musée, est représentée schématiquement sur un plan (fig. 3), probablement de la main de l’architecte Alphonse de Gisors, annexé au rapport qu’adresse Naigeon à De Cailleux. Ce plan montre l’articulation de l’aile est avec le corps principal du palais : les dimensions exactes de la pièce convoitée y sont inscrites, avec la dénomination des salles. De nombreux percements (deux fenêtres et trois portes) et la présence d’une cheminée diminuent considérablement les possibilités d’accrochage et la disposition des fenêtres est telle que deux étroits panneaux côté est demeurent dans la pénombre. Le conservateur envisage également de négocier la cession au Musée du Luxembourg de deux salles occupées par la régie de la Chambre des Pairs et situées à l’opposé de la précédente, dans le pavillon nord-ouest, du côté de la rue de Vaugirard.

La négociation avec le grand référendaire n’aura finalement pas lieu. La révolution de 1848 puis la proclamation de la Seconde République entraînent la suppression de la Chambre des Pairs et la vacance de l’espace qu’elle occupait au palais du Luxembourg. Dès février 1848 cependant, on y installe la Commission du gouvernement provisoire pour les travailleurs,

¹⁷ Elzidor Naigeon, rapport à Alphonse de Cailleux, s.d. [1847-début 1848], Arch. Mus. nat., L1.

présidée par Louis Blanc, frère du nouveau directeur des Beaux-arts, Charles Blanc ; elle y tiendra ses séances jusqu'à la proclamation de la République, le 4 novembre de la même année. De son côté, le Musée du Luxembourg est placé, à la faveur d'un arrêté du gouvernement provisoire en date du 18 mars 1848, sous la tutelle du ministère de l'Intérieur, avec les musées du Louvre, de Versailles, les galeries des anciennes résidences royales et palais du gouvernement, qui dépendaient auparavant de la Liste civile, malgré les pétitions en faveur du rattachement des Beaux-arts au ministère de l'Instruction publique¹⁸.

1.1.1.2 Logiques d'acteurs complexes et aléas

Si l'attribution au Musée du Luxembourg des trois salles convoitées par le conservateur est acquise dès 1848, les travaux pour leur « appropriation » à l'usage muséographique ne sont exécutés qu'à l'automne 1850 et leur ouverture au public n'est effective qu'en mars 1852. L'instabilité du contexte politique, marqué par le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, retarde en effet la mise en place de la section des gravures à l'hiver 1851-52, avec le concours de Charles Blanc, Frédéric Reiset, Émilien de Nieuwerkerke, Frédéric Villot et Philippe-Auguste Jeanron¹⁹. Les salles ouvrent en mars 1852, et donnent lieu à l'édition d'un nouveau catalogue, rédigé par Frédéric Villot selon les normes prescrites au lendemain de la révolution de 1848 par Jeanron²⁰.

Les explications possibles d'un tel délai sont à trouver premièrement dans la complexité du processus de décision, dans un contexte institutionnel et politique particulièrement instable, deuxièmement dans la gestion d'un risque majeur pour les collections et le palais (et accessoirement pour les visiteurs...²¹). L'analyse du processus de commande révèle que le maître d'ouvrage de l'opération d'aménagement de ces trois salles n'est pas, comme l'on pourrait s'y attendre, le client – c'est-à-dire le ministère de l'Intérieur dont dépend la direction des Musées nationaux – mais le ministère des Travaux publics. La preuve de cet arrangement

¹⁸ Pierre VAISSE, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *loc. cit.*

¹⁹ Il est assez difficile de discerner la contribution de chacun de ces hommes dans la mise en place de la section de gravure contemporaine. On serait tenté de croire un successeur d'Elzidor Nageon, Léonce Bénédict, qui, dans Léonce BÉNÉDITE, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, *op. cit.*, p. 4-5, souligne les rôles de Jeanron, Blanc, Nieuwerkerke et Villot, tout en omettant celui de Reiset, pourtant conservateur de la chalcographie du Louvre. Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts*, *op. cit.*, p. 342, laisse entendre que le mérite de la création de cette section revient essentiellement à Nieuwerkerke et Reiset.

²⁰ Chantal GEORGEL, « Petite histoire des livrets de musées », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 207-214.

²¹ Léonce Bénédict laisse entendre c'était moins la sécurité des visiteurs qui était prise en considération, que leur imprudence... (Léonce BÉNÉDITE, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, *op. cit.*, p. 4-5.)

est fournie par une lettre dans laquelle Jules Baroche, ministre de l'Intérieur, informe Nieuwerkerke que l'opération sera financée sur une ligne du budget des Travaux publics :

En réponse à lettre par laquelle je lui demandais d'autoriser sur le budget de son département la dépense nécessaire à l'appropriation dans le Palais du Luxembourg, de salles destinées à l'exposition des chefs-d'œuvre des graveurs français, M. le Ministre des Travaux Publics m'annonce que ma proposition est acceptée. Ces travaux ne tarderont pas à être exécutés. Rien ne s'opposera plus, par conséquent, à la réalisation d'un projet qui va augmenter les richesses du Musée du Luxembourg et offrir de nouveaux matériaux aux artistes²².

L'opération est conduite en quelques mois sous la direction d'Alphonse de Gisors²³, architecte du palais du Luxembourg depuis 1835. Le contenu des travaux, achevés début décembre 1850, est connu par une note²⁴ récapitulative datant probablement de l'été 1850 (fig. 4). Le projet de Gisors prévoit notamment le report de l'accès principal du Musée du Luxembourg sur l'escalier situé à l'angle sud-est de la cour d'honneur, donnant sur la première salle convoitée par Naigeon. C'est précisément dans cette zone que surgit un aléa de taille, qui conduit à l'interruption, par décision de Jules Baroche, du processus conduisant à la réouverture du musée au public : la présence, sous l'escalier, d'une poudrière²⁵.

L'anecdote connaît une postérité inattendue sous la plume de Léonce Bénédict, conservateur du Musée du Luxembourg de 1892 à 1925, qui attribue à Charles Blanc et Philippe-Auguste Jeanron le mérite d'avoir sauvé les collections et le palais d'une destruction prévisible²⁶. Au-delà de la mise en récit d'une expérience passée, mais non vécue, et par conséquent documentée par les archives²⁷, transparaît l'affirmation que le meilleur moyen de réduire l'incertitude à laquelle est soumis le musée est la prévention des risques : l'une des formes de

²² Jules Baroche à Émilien de Nieuwerkerke, 27/07/1850, Arch. Mus. nat., L23. Pierre-Jules Baroche (1802-1870), avocat, député conservateur puis vice-président de l'Assemblée législative, est appelé au ministère de l'Intérieur par Louis-Napoléon Bonaparte en mars 1850 ; il reste en place jusqu'en janvier 1851. Le ministre des Travaux publics est alors Jean Bineau (1805-1855), polytechnicien et ingénieur des Mines.

²³ Henri-Alphonse-Guy de Gisors (1796-1866), second Grand Prix de Rome en 1823, inspecteur général des Bâtiments civils, architecte de l'Université et la Chambre des Pairs, est chargé à ce dernier titre de l'agrandissement du Palais du Luxembourg (1836-41). Il est élu membre de la section d'architecture de l'Académie des Beaux-arts en 1854.

²⁴ Anonyme [Alphonse de Gisors ?], « Note des travaux d'appropriation demandés pour les trois salles nouvelles accordées par le Ministre », s.d. [été 1850], Arch. Mus. nat., L23.

²⁵ Jules Baroche à Émilien de Nieuwerkerke, 09/12/1850, Arch. Mus. nat., L23.

²⁶ Léonce BÉNÉDITE, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, op. cit., p. 5., et Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

²⁷ Léonce Bénédict cite en particulier la lettre de Jules Baroche à Émilien de Nieuwerkerke, 09/12/1850, Arch. Mus. nat., L23 (Léonce BÉNÉDITE, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, op. cit., p. 5, n. 1.).

prévention, l'isolement du bâtiment et sa protection contre toute menace d'incendie ou d'explosion, sera précisément l'une des préoccupations principales de Léonce Bénédict, qui veillera à la traduire dans ses programmes architecturaux. Cette vulnérabilité aux aléas, le musée en est encore victime en juillet 1851 : un incendie, rapidement maîtrisé, se déclare dans une des salles du pavillon nord-ouest. Dans le rapport que Naigeon adresse à Nieuwerkerke le 30 août 1851, on apprend que cet incident n'est pas le premier du genre²⁸.

1.1.2 Annexion de deux salles pour en faire usage de réserves

Elzidor Naigeon réclame à plusieurs reprises, au plus tard en 1849, la rétrocession au musée de deux salles dont il disposait pour entreposer le matériel des copistes et les œuvres qui ne pourraient pas être exposées²⁹. À l'occasion de ces demandes, l'on apprend que le musée disposait autrefois pour cet usage d'un espace à l'entresol du pavillon nord-est³⁰. Cet espace, réquisitionné par l'administration de la Chambre des Pairs pour y aménager le logement d'un fumiste, est réclamé par Naigeon en même temps que les trois autres salles et finalement accordé³¹.

Le conservateur justifie sa demande par la nécessité de fluidifier la « circulation » dans les galeries, encombrées par le matériel des copistes. La métaphore biologique employée par Naigeon ne doit pas surprendre : appliquée au trafic routier dès le XVIII^e siècle, puis transposée au champ de l'architecture, notamment par Boullée, dans son *Architecture, essai sur l'art*, elle ne peut cependant pas être comparée à l'acception qu'en fait César Daly en

²⁸ « Il est évident que cet accident dont on peut citer plusieurs exemples qui ont eu le même résultat, a été causé par une allumette ou un bout de cigare non éteint, jeté dans un crachoir en bois, rempli de sciure, placé dans cette salle pour recevoir les chiffons avec lesquels les artistes essuient leurs pinceaux et leurs palettes. » Elzidor Naigeon, rapport à Émilien de Nieuwerkerke, 30/08/1851, Arch. nat., F21 567.

²⁹ L'importance des copistes ne doit pas être mésestimée : en effet, les chevalets, toiles, et divers matériels utilisés par les copistes représentaient un volume important, qui, depuis que le Musée avait été créé, était laissé en place, ou dans des coins obscurs des salles d'exposition. La population des copistes, dont l'iconographie du XIX^e siècle nous offre d'abondants témoignages, était composée en majeure partie d'étudiants de l'École des beaux-arts ou de l'École gratuite de dessin, situées toutes deux dans le quartier, de femmes (qui n'avaient pas accès à l'École des beaux-arts) et surtout de fabricants de copies travaillant à la commande. Voir Roland SCHAEER, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes Gallimard », n° 187, 2007, 143 p. ; pour la période de la Troisième république, voir Caroline EDDE, *La Copie au Musée du Luxembourg entre 1872 et 1935*, Mémoire maîtrise, Université Paris 1, Paris, 1994. En 1865, un règlement établit qu'au Louvre, un même tableau ne pouvait pas être copié par plus de trois personnes à la fois.

³⁰ Elzidor Naigeon, rapport à Philippe-Auguste Jeanron, 16/01/1849, Arch. Mus. nat., L1 ; Elzidor Naigeon, « Musée du Luxembourg, Rapport sur l'origine de ce musée, son état actuel, et les améliorations dont il est susceptible, adressé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke directeur des Musées nationaux, par Naigeon conservateur », 17/01/1850, Arch. Mus. nat., L1 ; Elzidor Naigeon, note, 26/01/1850, Arch. Mus. nat., L1.

³¹ Nous n'avons pas pu établir avec précision la date de cette rétrocession. L'espace sera néanmoins récupéré par le Sénat en 1864 pour y installer un bureau de poste.

1857, dans une critique du Reform Club de Londres³². Dans les années 1850 coexistent ainsi plusieurs acceptions du concept de « circulation » : pour César Daly, il s'agit d'un système autonome et cependant indispensable au fonctionnement d'un bâtiment, peu importe son contenu ou sa fonction ; sous la plume des conservateurs du Musée du Luxembourg et d'Elzidor Naigeon en particulier, le terme s'avère essentiellement synonyme de flux, de flot, et s'applique toujours en référence au mouvement des visiteurs.

1.2 Une dépendance du Sénat ?

Le mauvais état général du Musée du Luxembourg, dénoncé par Raymond Troplong en janvier 1855, était susceptible d'entacher le prestige de la Chambre haute, auquel il contribuait de manière décisive depuis 1801, bien avant sa réouverture en tant que galerie destinée à l'exposition des œuvres d'artistes vivants. C'est du moins ainsi qu'Elzidor Naigeon présentait l'origine du musée dans un rapport adressé à Nieuwerkerke en 1850 :

Mais en échange, le roi Louis XVIII, voulant remplacer autant que possible, dans le palais de la Chambre des Pairs, un Musée qui contribuait à son importance et vivifiait le quartier du Luxembourg, ordonna la formation, dans le même local, d'un Musée destiné aux artistes vivants, également sous l'administration de la Chambre des Pairs³³.

On peut dès lors parler, par métaphore, de relation symbiotique, l'organisme hôte étant, bien sûr, la Chambre haute. Les collections exposées au musée attestent également de son statut ambigu : si elles proviennent essentiellement de dons du monarque, certaines œuvres – des sculptures notamment – sont des dépôts de la Chambre des pairs³⁴.

Au nom du maintien de cette symbiose, qui se manifeste *de facto* par un partenariat tacite entre la Chambre haute et la tutelle du musée, le Ministère d'État et de la Maison de l'Empereur est tenu de veiller non seulement à l'entretien de l'espace qui lui est alloué au sein du palais du Luxembourg ainsi qu'à son bon fonctionnement, mais également à la qualité des œuvres qui y sont présentées. Ainsi, le général marquis d'Hautpoul³⁵, grand référendaire du

³² « Cet édifice n'est pas une masse inerte de pierre, de brique et de fer ; c'est presque un corps vivant avec son système de circulation sanguine et nerveuse. » César Daly, « Reform Club », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1857, vol. 15, p. 342–348, cité par Adrian FORTY, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, New York, N.Y., Thames & Hudson, 2000, p. 89.

³³ Elzidor Naigeon, *Musée du Luxembourg, Rapport sur l'origine de ce musée...*, 17/01/1850, Arch. Mus. nat., LI.

³⁴ « Musée Royal du Luxembourg : liste des tableaux absents du musée et de ceux qui n'appartiennent pas à la Liste civile et liste des sculptures propriété de la Chambre des pairs », 13/10/1847, Arch. Mus. nat., Z00.

³⁵ Le général Alphonse Henri d'Hautpoul (1789-1865) prit notamment part aux campagnes d'Espagne et d'Algérie, avant d'être nommé chef du gouvernement et ministre de la Guerre le 31 octobre 1849. Le

Sénat depuis le 26 janvier 1852, se permet, en 1856, de suggérer à Achille Fould que l'on pourrait avantageusement remplacer les quelques médiocres gravures conservées après la fermeture des salles de la section par des tableaux, qui renforceraient l'attractivité de cette partie nouvellement ouverte du musée (fig. 5). On ne peut pas sous-estimer le rôle déterminant de ce fonctionnaire de l'administration du Sénat. Ses dépassements de compétence bénéficient d'une jurisprudence remontant, au plus tard, à la monarchie de Juillet, comme nous avons eu l'occasion de le voir.

1.2.1 Mainmise du Sénat sur la section de gravures

Si la suppression de la Chambre des pairs avait permis l'affectation au Musée du Luxembourg des salles nécessaires à son développement, et ce sans négociation, le rétablissement de la Chambre haute en janvier 1852, peu avant l'inauguration de la section de gravure, marque le retour d'une institution qui a toujours considéré comme légitime son droit de vie et de mort sur un musée qui contribuait, par son aura, à affirmer son prestige national et international. En 1855, quelques mois avant le début de l'Exposition universelle – la coïncidence n'est certainement pas fortuite – ce n'est pas le grand référendaire, mais le président du Sénat lui-même, Raymond-Théodore Troplong, qui écrit à un autre proche de Napoléon III, le ministre d'État Achille Fould, pour se plaindre de l'accrochage, de la qualité médiocre des œuvres exposées dans les salles de gravure, et du mauvais état général du musée, indigne de sa mission :

Les salles d'exposition sont dans un état qui exige de promptes réparations, il semble que toutes les œuvres qui les garnissent n'auraient pas dû trouver place dans une collection destinée surtout à offrir un spécimen des meilleures productions de l'art contemporain. Je crois qu'après examen, Votre excellence reconnaîtra que des épurations sont nécessaires et que la réputation de plusieurs artistes ne peut que gagner à la disparition d'esquisses et de lithographies qui accusent pas trop l'inexpérience de leurs premiers essais. Cette regrettable surabondance de dessins médiocres, plus propres à figurer chez les marchands d'estampes que dans un musée, tient probablement à la nécessité où l'on s'est trouvé de garnir à la hâte plusieurs salles

gouvernement Hautpoul démissionne en janvier 1851, à la suite du scandale provoqué par la destitution du général Changarnier. Hautpoul est fait grand référendaire du Sénat en 1852, confirmé dans ses fonctions par décret en janvier 1853. Voir Charles MULLIÉ, « Alphonse Henri d'Hautpoul », in *Biographie des célébrités militaires des armées de terre et de mer de 1789 à 1850*, Paris, Poignavant, 1851, et Adolphe ROBERT, Gaston COUGNY et Edgar BOURLOTON (éds.), « Hautpoul (Alphonse-Henri, comte d') », in *Dictionnaire des parlementaires français*, Paris, Bourloton, 1891, vol. 3/5, p. 323. Hautpoul, dans ses mémoires (Alphonse d'HAUTPOUL, *Mémoires du général marquis Alphonse d'Hautpoul, pair de France : 1789-1867*, Paris, Perrin, 1906, 372 p.) ne fait aucune référence à ses relations avec l'administration des Musées.

nouvelles qui, après 1848, ont été mises à la disposition de la direction des beaux-arts³⁶.

Le 23 janvier 1855, Villot et Reiset sont priés de prendre les mesures qui s'imposent³⁷. Outre la fermeture de la section de gravure, la salle Jeanne-Hachette est restituée au Sénat³⁸. Nieuwerkerke, alerté par Fould le 11 janvier, est chargé d'engager le musée dans un projet d'harmonisation de ses espaces avec ceux qu'occupe le Sénat. La campagne de restauration n'est menée qu'en 1857.

1.2.2 Le rôle clé du grand référendaire du Sénat dans la reconfiguration architecturale et muséographique du Musée du Luxembourg

À partir de 1814, le grand référendaire nommé par le monarque hérite de l'ancien chancelier la mission d'apposer le sceau de la Haute assemblée sur les actes qui en émanent, et des anciens préteurs la garde et l'entretien du palais ainsi que « la surveillance des archives, des bureaux et de toutes les parties du service de la Chambre³⁹ ». Il contrôle évidemment toutes les dépenses relatives à ces missions, mais propose également, chaque année, le projet de budget des dépenses du Sénat et fait office de responsable du personnel. Sa fonction n'est donc pas seulement honorifique, elle est centrale dans l'organigramme de la Chambre haute et pour le bon fonctionnement de ses activités.

Dans la mesure où le domaine du Luxembourg, affecté au Sénat⁴⁰, échappe à la tutelle des palais impériaux, rattachés au ministère d'État et de la Maison de l'Empereur, tout projet de modification de l'extérieur ou de l'intérieur du palais doit être examiné par le cabinet du

³⁶ Raymond-Théodore Troplong à Achille Fould, Paris, 08/01/1855, Arch. Mus. nat., L2. Raymond-Théodore Troplong (1795-1869), Pair de France en 1846 puis président de la Cour de Cassation, fut l'un des proches conseillers de Louis-Napoléon Bonaparte, dont il participa à légitimer le coup d'État. Il remplaça Jérôme Bonaparte à la tête du Sénat en décembre 1852. Achille Fould (1800-1867), fils de banquier, fut ministre des Finances pendant toute la durée du gouvernement Hautpoul sous la Seconde République avant d'être nommé ministre d'État par Louis-Napoléon Bonaparte. Une fois l'Empire proclamé, il hérita de l'administration des Palais nationaux, des Beaux-arts à partir de 1853 et d'une partie de l'Instruction publique. C'est à ce titre qu'il dut céder aux pressions du Sénat au sujet de la récupération d'une salle puis de la restauration des galeries du musée.

³⁷ Achille Fould à Emilien de Nieuwerkerke, 11/01/1855, Arch. Mus. nat., L2, et procès-verbal de la séance du Conservatoire des musées, 23/01/1855, Arch. Mus. nat., *1BB14.

³⁸ Un plan du système de chauffage Léon Duvoir au palais du Luxembourg, probablement dessiné en 1855, confirme que sur les trois salles attribuées au Musée du Luxembourg pendant la Seconde République, seules les deux salles du pavillon nord-ouest n'avaient pas été réquisitionnées par le Sénat rétabli.

³⁹ Jean CHAS (éd.), « Semonville (Charles-Louis-Huguet, marquis de) », in Jean CHAS (éd.), *Biographie spéciale des pairs et des députés du royaume, session de 1818-1819*, Paris, Beaucé, 1819, p. 513-516.

⁴⁰ Tout comme le domaine des Tuileries dépend de la Liste civile. Voir à ce sujet le débat tenu en séance du 11 juillet 1867 au palais du Corps législatif (*Annales du Sénat et du Corps législatif*, vol. 9, Paris, Le Moniteur universel, 1867, p. 149-150 notamment).

grand référendaire, qui en évalue l'utilité et la faisabilité technique et estime s'il est nécessaire d'engager les fonds propres du Sénat, notamment quand le projet concerne les espaces occupés par le Musée du Luxembourg. Le grand référendaire est le personnage clé des processus de commande et de décision (fig. 6). En choisissant, par ses fréquents dépassements de compétence, de s'inscrire dans la lignée de son prédécesseur de la monarchie de Juillet, le général marquis d'Hautpoul réaffirme la prérogative de la Haute Assemblée sur l'organisation et le fonctionnement du musée. Cette prérogative se traduit, en matière de communication officielle, par la publicité d'un mécénat éclairé : en janvier 1858, le *Moniteur* – dont le directeur de publication n'était autre qu'Achille Fould – fait paraître une note informant que les chantiers qui ont concerné le Musée du Luxembourg en 1857 ont été réalisés « par les soins et aux frais de l'administration du Sénat qui a droit à la reconnaissance du public ami des arts pour sa sollicitude en faveur de cette collection d'œuvres choisies des artistes français⁴¹ ».

Au cours de cette opération projetée dès 1855 et achevée début 1858, les clivages institutionnels et l'enjeu lié au maintien du prestige du Sénat induisent une redistribution des rôles dans le processus de commande, par rapport au contexte de la Seconde République. La maîtrise d'ouvrage est partagée entre le ministère de la Maison de l'Empereur, en tant que personne morale cliente de l'opération, et le Sénat, qui se substitue ainsi au ministère des Travaux publics en assumant également la maîtrise d'œuvre, par l'intermédiaire de son architecte en chef Alphonse de Gisors. Le contrôle du budget du Sénat par le grand référendaire a des conséquences directes sur la durée du processus de commande et le phasage des travaux. La preuve de ce contrôle est apportée par une lettre adressée par le général d'Hautpoul, en réponse à une réclamation d'Achille Fould, responsable tutélaire du Musée du Luxembourg :

Mr. de Gisors vient de m'informer que vous l'aviez fait appeler hier pour lui parler des travaux du Musée du Luxembourg et que vous lui aviez témoigné votre étonnement de ce qu'ils n'étaient pas encore commencés. J'ai eu l'honneur de vous dire, il y a quelques jours, que ce n'était qu'au budget de 1857, qui devait être présenté au Sénat dans la session qui va s'ouvrir, que je pourrais comprendre les sommes nécessaires à ces différents travaux. Elles s'élèveront, en y comprenant la galerie vitrée, qui reliera les deux parties du musée, à environ soixante mille francs (60 000 fcs). Vous comprenez, Monsieur le Ministre, que je ne puis pas faire commencer des travaux

⁴¹ Note insérée dans *Le Moniteur*, 11/01/1858, Arch. Mus. Nat., L2.

aussi importants, avant que les fonds soient votés par le Sénat. Tout ce que je pourrai faire, ce sera de donner l'ordre de les exécuter, par anticipation, à partir du second semestre de cette année. Mais ils ne seront payés aux entrepreneurs qu'en 1857⁴².

Les travaux seront finalement réalisés en quelques mois, à l'automne 1857, pour un coût total de 65 000 francs, ce qui représente un dépassement de 12% du budget prévisionnel. Il était même prévu la restauration ultérieure des décors des salles de l'aile ouest⁴³. L'autorité avec laquelle le grand référendaire orchestre les différentes opérations de réparation ou d'aménagement contraste avec la relative inertie du ministère des Travaux publics à laquelle le conservateur du Musée du Luxembourg se trouvait confronté avant le rétablissement du Sénat. Par exemple, grâce à une note de l'attaché de conservation Charles de Tournemine, datée de mai 1852, nous apprenons qu'une demande de remplacement des stores des salles du musée a été réitérée en vain, quatre ans durant, par des interlocuteurs placés à différents niveaux de la tutelle du musée : le conservateur, le directeur général des Musées nationaux, le ministre de l'Intérieur, et même l'architecte du palais, également soumis à la tutelle des Travaux publics⁴⁴. Hautpoul tient certainement son audace et son aisance de l'expérience de la maîtrise d'ouvrage des travaux confiés à la direction d'Alphonse de Gisors entre 1852 et 1855, en particulier dans la galerie des Fêtes (aussi appelée salle du Trône⁴⁵), dans celle des bustes et dans le salon de l'Empereur.

1.2.2.1 Aménagement d'un bureau pour le conservateur et le brigadier

Voulue par Nieuwerkerke dès 1850, l'obligation, pour le conservateur-adjoint, d'adresser le plus souvent possible des rapports à la tutelle afin de proposer des solutions visant à améliorer les conditions de fonctionnement du musée, traduit la préoccupation de doter l'institution des moyens matériels adéquats pour remplir sa mission. En mars 1854, au titre des

⁴² Alphonse d'Hautpoul à Achille Fould, 20/02/1856, Arch. nat., F21 4484.

⁴³ « Les travaux de bâtiment qui ont été exécutés dernièrement par l'architecte du Sénat dans le Musée du Luxembourg ont eu pour objet : - l'établissement d'une galerie de communication sur la terrasse de la façade rue de Tournon, - la réfection entière des peintures ornementales de la voûte de la grande galerie, et celle de la pièce transversale à la suite, - la pose d'un parquet neuf dans toute l'étendue de ces deux salles. Lorsque les grandes salles seront ouvertes au public, on s'occupera de la restauration des petites salles du musée existant à l'ouest du palais. Les dépenses faites jusqu'à ce jour [...] s'élèvent à 65 000 f. » Alphonse de Gisors, note sur la construction de la galerie de bois, 28/07/1858, Arch. Mus. nat., L23. D'autres lettres, conservées au même endroit, conservent le détail des préparatifs de ces travaux.

⁴⁴ Charles de Tournemine, note sur les demandes de renouvellement des stores du Musée, 14/05/1852, Arch. Mus. nat., L23. Charles de Tournemine (1812-1872), peintre orientaliste, fut nommé attaché à la conservation du Musée du Luxembourg en 1852.

⁴⁵ Elle fut aménagée à l'emplacement de trois anciennes salles, dont la salle du Trône, et fut inaugurée avec un décor renouvelé le 7 février 1853.

« améliorations » soumises par Elzidor Naigeon à Nieuwerkerke, figure un double projet d'aménagement : la création de cabinets, c'est-à-dire de lieux de travail privés, pour les deux membres les plus importants du personnel du musée, le conservateur-adjoint et le brigadier-chef⁴⁶. Ce dernier projet, documenté par un plan (fig. 7) probablement de la main d'Alphonse de Gisors et par une note détaillant le matériel à prévoir pour sa réalisation, comprenait le montage de quelques cloisons pour délimiter un espace très réduit – environ 2,10 m sur 1,40 – compris entre l'un des calorifères de l'antichambre du musée et l'embrasement d'une fenêtre donnant sur la rue de Vaugirard. Un plan du système de chauffage Léon Duvoir installé en 1840, datant certainement de 1855, permet de confirmer que le projet, modifié entre temps, a été réalisé. Si rudimentaires que soient ces améliorations partiellement réalisées, elles n'en témoignent pas moins de la prise de conscience premièrement d'une lacune dans la dynamique organisationnelle du musée – l'absence de bureau privé *in situ* oblige le conservateur-adjoint à effectuer ses tâches administratives chez lui – et deuxièmement d'une prise en considération, certes partielle et tardive, des exigences de ses utilisateurs principaux, fondées sur leur expérience de l'espace de travail : le Musée du Luxembourg cesse alors de n'être qu'un espace de représentation pour devenir un embryon d'organisation.

1.2.2.2 Construction de la double galerie de liaison en bois

La réfection des peintures ornementales et le renouvellement du parquet des deux plus grands espaces du musée, la salle du Berger-Phorbas et la grande galerie, peuvent logiquement apparaître comme une extension du programme d'embellissement du palais du Luxembourg engagé avec le rétablissement du Sénat : même maître d'ouvrage, même maître d'œuvre, mêmes usagers (les sénateurs sont des visiteurs assidus et exigeants du musée). Seuls diffèrent, en définitive, les utilisateurs finaux : les conservateurs et les gardiens. En revanche, le rôle joué par Elzidor Naigeon et son attaché de conservation Charles de Tournemine dans la définition du projet de construction de la double galerie de liaison entre les ailes du musée demeure, malheureusement, assez mal documenté. Nous ne disposons pas, en effet, de récits ultérieurs de la main de Naigeon, pouvant attester clairement sa collaboration directe dans la conception du projet. Ses successeurs y feront parfois référence, sans pour autant établir avec précision quel en était l'initiateur. Dans une étude consacrée à la fortune iconographique du

⁴⁶ Elzidor Naigeon, rapport à Émilien de Nieuwerkerke, 21/03/1854, Arch. Mus. nat., L23.

Musée du Luxembourg, l'historien de l'art Hubert Delesalle en attribue la paternité à Naigeon, sur la foi d'un rapport adressé à Émilien de Nieuwerkerke, dans lequel le conservateur proposait la mise en œuvre du chantier... dont l'utilité et le contenu avaient été toutefois formulés par le président du Sénat lui-même⁴⁷. Cette imprécision est l'une des raisons pour lesquelles nous ne pouvons tirer de cet exemple la matière suffisante pour déterminer le degré de collaboration du conservateur avec l'architecte et l'éventuelle porosité de leur champ de compétences respectif.

L'intérêt de relier les deux parties du musée tenait du bon sens : on peut même s'étonner de ce que cette mesure ne fût pas prise plus tôt. Les témoignages sont rares du parcours-type du visiteur avant 1855, mais suffisants pour qu'on sache que la suite des salles au premier étage de l'aile ouest, dites salles des Vernet et des Hue⁴⁸, était à la fois obscure et d'un accès incommode, étant donné qu'il fallait passer par les terrasses recouvrant les deux galeries de part et d'autre du pavillon d'entrée (fig. 8). La répartition des œuvres se faisait d'ailleurs en fonction de l'attractivité et l'accessibilité des espaces : les tableaux exposés dans la partie est du musée, la plus accessible, étaient les plus spectaculaires et leurs thèmes les plus susceptibles de plaire au goût du public. En 1851, Elzidor Naigeon avait sollicité en vain l'autorisation de faire de l'escalier d'honneur construit par Chalgrin le nouvel accès principal du musée⁴⁹. Cette demande se justifiait à la fois par la nécessité de doter le musée d'une entrée plus digne de son statut⁵⁰, par le souci de mieux intégrer les salles de l'aile ouest au parcours du visiteur et, surtout, par la dangerosité de l'escalier d'accès au musée, situé dans le pavillon nord-est, un escalier « étroit⁵¹ », « d'assez triste apparence⁵² », « tel qu'on peut en voir dans les hôtels garnis de second ordre⁵³ ».

⁴⁷ D'après Hubert DELESALLE, « Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg », *Gazette des beaux-arts*, avril 1961, p. 240. Guillaume KAZEROUNI, « Musée du Luxembourg », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (éds.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 213-214, semble faire une confusion : il attribue au seul Philippe de Chennevières, le successeur d'Elzidor Naigeon, la paternité de ce projet, tout en datant sa construction entre 1859 et 1876.

⁴⁸ Persistance topographique de la présence dans ces salles, entre 1818 et 1821, de la série des « ports de France ».

⁴⁹ Correspondance conservée aux AN F21 567.

⁵⁰ « L'entrée de ce Luxembourg artistique n'est pas des plus brillantes », peut-on ainsi lire dans Louis ENAULT, « Le Luxembourg », in *Paris et les parisiens au XIXe siècle : mœurs, arts et monuments*, Paris, Morizot, 1856, p. 258-265.

⁵¹ John MURRAY, *A Handbook for visitors to Paris ...*, London, J. Murray, 1866, p. 190.

⁵² Louis ENAULT, « Le Luxembourg », *op. cit.*

Le parti adopté par Alphonse de Gisors consiste en une double galerie conçue comme un espace purement utilitaire de liaison, peu coûteux, démontable et de hauteur réduite afin de limiter l'impact visuel depuis l'extérieur, en particulier dans l'axe de la rue de Tournon. De là le choix de l'ossature en bois, de ne pas occuper toute la largeur des terrasses et de ne monter qu'à deux mètres environ. Éclairés par deux séries de quatre fenêtres situées au-dessus des baies ouvertes dans la galerie basse au nord, et couvert par un toit-terrasse ou à très faible pente, les deux corridors ne sont pas, à l'origine, prévus pour un usage muséographique. Leur étroitesse – 2,50 m, ou à peine plus, les données étant rares –, leur faible hauteur sous plafond, leur type d'éclairage ne conviennent pas plus à l'exposition d'œuvres que les salles de l'aile ouest, pourtant plus vastes et plus hautes de plafond mais régulièrement critiquées pour leur obscurité. Le seul témoignage visuel dont nous disposons sont deux photographies anonymes prises en 1865 depuis la cour d'honneur du palais et jamais publiées (fig. 9)⁵⁴, qui renseignent principalement sur le caractère architectural et le gabarit des corridors.

1.2.2.3 Du corridor à la galerie, les raisons d'une reconversion muséographique

Comme on pouvait s'y attendre, l'insuffisance des surfaces d'exposition associée à l'afflux constant de nouvelles œuvres, que ce soit par don ou par acquisition, contribuent à superposer à l'usage distributif des corridors l'usage muséographique. Elzidor Nageon y trouva une solution opportune à un problème récurrent : à partir des années 1840, le Musée du Luxembourg avait commencé à accepter l'entrée dans ses collections d'œuvres d'arts graphiques, c'est-à-dire des dessins, des pastels, des estampes, des cartons, des esquisses. Malgré l'extension relative du musée aux dépens de la Chambre haute, l'ancien conservateur du musée du Louvre Léon de Laborde regrette en 1856 que l'espace restreint du musée ne permette pas d'y admettre davantage d'artistes⁵⁵. Naturellement, Nageon détourna la fonction

⁵³ Edmond Auguste TEXIER, « Le Musée du Luxembourg », in *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, vol. 2/2, p. 77-82.

⁵⁴ Anonyme, Entrée du palais du Luxembourg. Deux photographies : 1865 (BNF/Est., Va-264a-Fol. ; Microfilm H045194-045282). La légende de la photographie reproduite dans Catherine LAWLESS, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, p. 22, identifie la galerie en bois, située sur la gauche de l'orangerie, comme la galerie de bois édifée sur la terrasse donnant sur la rue de Tournon. Le texte est erroné : il s'agit en réalité de l'annexe Caillebotte, inaugurée en 1897, et dont il sera question plus loin.

⁵⁵ Léon de LABORDE, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public*, Paris, Impr. impériale, 1856, p. 28. Le comte Léon de Laborde (1807-1869), chargé des collections du Moyen Âge et la Renaissance au musée du Louvre, fut l'un des rares conservateurs de l'époque de la Monarchie de Juillet à être maintenu à son poste après la révolution de 1848, certes après une interruption de plusieurs mois, avant d'être conduit à la démission en 1854, à la suite de démêlés avec Émilien de Nieuwerkerke. Membre de l'Académie des Inscriptions et des Belles-Lettres depuis 1842, il fut pressenti en 1856 pour être nommé ministre de

première de la nouvelle « galerie de communication » pour en faire un lieu d'exposition supplémentaire, la transformant du même coup en surface utile. Toutefois, les dimensions restreintes du corridor ne permettant pas d'y exposer des œuvres d'envergure, le conservateur se contenta d'y montrer quelques dessins et pastels : la collection de portraits de membres de l'Institut acquise à François-Joseph Heim fut ainsi le premier hôte de ce couloir.

Tout en diversifiant les collections visibles par le public, le conservateur du Musée du Luxembourg appliquait la règle imposée par la muséographie traditionnelle et déjà en vigueur dans la grande galerie, à savoir l'adaptation du contenu au contenant : à la grande galerie et à la salle du Berger-Phorbas les spectaculaires tableaux d'inspiration historique, mythologique ou religieuse – dont certains pouvaient atteindre trois mètres de longueur ; aux salles intermédiaires les toiles de moindres dimensions, les scènes de genre, les paysages et quelques portraits ; à la nouvelle « galerie » de bois les arts graphiques⁵⁶. En l'absence d'un classement par période ou par école qui, dans la mesure où les missions du musée n'étaient pas clairement définies, ne s'imposait pas encore, la variété typologique des salles se prêtait parfaitement à une présentation dictée par la taille et le genre des œuvres, qui semble avoir été en vigueur dès la création du musée⁵⁷. La rotonde, quant à elle, ne subit pas de bouleversement fonctionnel : dépourvue d'un caractère distributif, elle constituait l'élément central d'un schéma linéaire désormais pleinement intégré au reste du musée, et continuait d'abriter quelques marbres et bronzes, dans la limite de ce que pouvait supporter son plancher⁵⁸.

Avec la construction de la galerie en bois, le musée se dota d'un véritable parcours de visite, formant un système de circulation indépendant du reste du palais. Ce circuit était involontairement composé d'espaces hétéroclites, dont la succession constituait une expérience architecturale à part entière, en même temps qu'une expérience esthétique : après avoir monté l'escalier de service – faisant office d'escalier d'honneur – dont l'étroitesse

l'Instruction publique.

⁵⁶ Francis Haskell rappelle qu'en 1888, la collection du Musée du Luxembourg ne comprenait que 2% de portraits (Francis HASKELL, « Le peintre et le musée », *Le Débat*, 1988, n° 49, p. 47-56.). Cette proportion semble avoir été, d'après les catalogues du musée, relativement constante au cours du XIX^e siècle.

⁵⁷ Auguste JAL, *Mes visites au musée royal du Luxembourg, ou Coup-d'oeil critique de la galerie des peintres vivants, par Gustave J***, Paris, Ladvocat, 1818.

⁵⁸ La rotonde avait abrité des sculptures dès l'ouverture de la galerie des artistes vivants : en 1820, le conservateur Jean Naigeon y posait devant *La Jeune fille et la Chèvre* pour L. M. Petit.

devait immanquablement produire un effet de compression de l'espace, le visiteur accédait à l'étroite antichambre puis à la première salle, sorte de sas, avant l'éblouissement ; l'effet de dilatation de l'espace, accentué tant par la longueur que par la hauteur de la grande galerie, était ensuite contrebalancé par l'effet produit par la galerie en bois, boyau dans lequel le croisement des visiteurs de la partie ouest du musée fut rendu délicat puisque, de galerie de communication, elle fut presque immédiatement transformée en galerie d'exposition.

1.2.3 Vulnérabilité accrue du musée, incertitude liée aux risques

Dans la nuit du 27 au 28 octobre 1859, un peu moins de deux ans après l'achèvement de la galerie de liaison du musée, un incendie – qu'une enquête attribuera à la négligence d'un employé – se déclare dans le corps central du palais et ravage la salle des Séances, malgré l'intervention des pompiers et le renfort des riverains. Dans les semaines qui suivent, Hautpoul prend avec le préfet de Police les mesures nécessaires pour installer au palais un poste de secours au Luxembourg, composé de deux pompiers, un caporal et une pompe. Cet épisode critique, qui touche indirectement le musée, a valeur d'électrochoc pour les conservateurs et leur tutelle : la prise de conscience collective du régime d'incertitude lié au risque amène la tutelle à réclamer auprès du Sénat quelques mesures d'anticipation. Émilien de Nieuwerkerke, reprenant mot pour mot une note d'Elzidor Naigeon, écrit en ces termes à Achille Fould le 3 novembre 1859 :

Le funeste incendie qui vient de détruire une partie importante du palais du Luxembourg fait ressortir la nécessité d'obtenir de l'administration du Sénat un robinet sur l'une des terrasses du musée et un autre robinet au bas de l'escalier de service du musée, car si le feu prenait à cette partie de bâtiment occupée par plusieurs ménages, on serait forcés d'aller bien loin chercher l'eau, tandis que par ce moyen on l'aurait sous la main. Si votre Exc[ellence] approuve cette mesure de sûreté, il serait facile de comprendre cette dépense dans les frais de restauration de la salle des Séances⁵⁹.

La prévention des incendies est ainsi la première mesure d'anticipation des risques que souhaite mettre en place la tutelle du Musée du Luxembourg. La cartographie de la vulnérabilité du musée (fig. 10) dans les années 1850 montre cependant que cette mesure – non suivie d'effet – est bien insuffisante au regard de la prolifération de facteurs de risques, qu'ils soient humains (départs d'incendie dus à des négligences, présence de logements au-

⁵⁹ Émilien de Nieuwerkerke à Achille Fould, 03/11/1859, Arch. Mus. nat., L23, d'après la lettre qui lui avait été adressée par Elzidor Naigeon une quinzaine de jours auparavant (Arch. Mus. nat., L23).

dessus du musée dans les pavillons d'angle, par exemple), techniques (risques d'explosion en raison de la présence d'une poudrière ou d'un réservoir de gaz) ou qu'il s'agisse d'aléas environnementaux (écoulements ou infiltrations d'eau dus aux intempéries, par exemple).

1.3 Le problème architectural et ses conséquences sur la gestion des collections

Au tournant des années 1860, le Musée du Luxembourg est exposé à la fois à la pression du Sénat, qui le considère comme l'une de ses dépendances de prestige, et à la menace permanente d'aléas humains et naturels qui mettent en péril la bonne conservation des collections. Les quelques améliorations financées par la Chambre haute, si elles facilitent la circulation entre les différentes composantes du musée et participent du maintien d'un décorum, ne permettent pas de résoudre la question de la saturation progressive des espaces et celle de la nécessaire amélioration de la présentation et de la représentativité des collections, qui sont déjà l'objet de critiques internes au corps des conservateurs de musée. La saturation des salles conduit ainsi le conservateur à convertir de nouveaux espaces de liaison en espaces d'exposition, faute de pouvoir annexer de nouvelles salles au détriment du Sénat. Cette situation perdure malgré l'arrivée, à la tête du musée, d'un nouveau conservateur en 1861, et se répercute bientôt sur la gestion des collections.

1.3.1 Un fonctionnaire compétent et légitime à la tête du Musée du Luxembourg

Né et élevé en Normandie dans une famille de la petite bourgeoisie provinciale, Philippe de Chennevières-Pointel entreprend peu après ses vingt ans le voyage initiatique en Italie, en particulier à Florence, qu'il complète par un séjour en Flandres, où il découvre Bruges et Anvers. Après des études de droit à Aix-en-Provence, il tente sa chance à Paris, où il bénéficie de solides appuis : grâce à une manœuvre du comte de Montalivet, intendant de la Liste civile, il entre au musée du Louvre comme surnuméraire, le 1^{er} mai 1846, sans même avoir été présenté à Alphonse de Cailleux, secrétaire général des Musées royaux et directeur du Louvre. Un an après, il accède au rang de commis de huitième classe. Il se lie d'amitié avec Eudore Soulié⁶⁰, commis depuis 1838, avec qui il fonde les *Archives de l'art français*, dont les

⁶⁰ Eudore Soulié (1817-1876), commis puis conservateur de la chalcographie au Louvre jusqu'en 1850, effectua le reste de sa carrière de conservateur au château de Versailles, jusqu'à sa mort. Chennevières lui consacre un des chapitres de ses *Souvenirs* : Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, vol. 4, chap. I, 1888, p. 1-41. Stéphanie CANTARUTTI, « Soulié, Eudore », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (éds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2009.

premières études sont publiées à partir de 1851. Pendant la Seconde République, Chennevières adresse à l'Assemblée nationale une pétition visant à demander le transfert de l'administration des Beaux-arts du ministère de l'Intérieur à celui de l'Instruction publique, puis fait parvenir à Philippe-Auguste Jeanron un rapport sur *La Réorganisation des musées nationaux et des musées provinciaux*, qui lui vaudra en 1852 d'être envoyé en mission avec le titre honorifique d'inspecteur des musées de province⁶¹. En 1858, il acquiert le statut de conservateur-adjoint de Frédéric Villot au département des peintures du musée du Louvre.

Chennevières doit son ascension fulgurante dans l'administration des Beaux-arts à Émilien de Nieuwerkerke, directeur des Musées nationaux sous la Seconde république puis surintendant des Musées impériaux, qui le prend très tôt sous sa protection⁶². Parallèlement à sa mission en province, il se voit confier la charge d'organiser les Salons des beaux-arts⁶³ et, à ce titre, il prépare les sections des beaux-arts des Expositions universelles de 1855 et 1867. Collectionneur averti de dessins français⁶⁴, Chennevières est également un historien de l'art et des collections particulièrement prolifique ; par sa connaissance approfondie de l'organisation et des richesses des principaux musées de province, par son expérience des réserves du musée du Louvre (de l'École française en particulier), par l'influence qu'il exerce en tant qu'organisateur des Salons sur la pré-sélection des œuvres susceptibles d'entrer au Musée du Luxembourg⁶⁵, ses compétences et sa position font de lui le candidat rêvé à la succession d'Elzidor Nageon, appelé à prendre sa retraite en 1861, avec le titre de conservateur-adjoint honoraire.

1.3.2 Déficit de représentativité artistique et d'exemplarité muséographique

Validée par décret du 26 janvier 1861, la nomination de Chennevières à la tête du Musée du Luxembourg, avec le titre de conservateur-adjoint, apparaît « logique⁶⁶ » et légitime aux yeux de Nieuwerkerke. La source principale sur son action en tant que conservateur du Musée du

⁶¹ Georges LAFENESTRE, « Le marquis de Chennevières », *Gazette des beaux-arts*, 01/05/1899, p. 397-412. L'auteur de cette nécrologie n'est autre qu'un conservateur du musée du Louvre, beau-père de Léonce Bénédict, second successeur de Chennevières à la tête du Musée du Luxembourg.

⁶² Chennevières signera d'ailleurs la nécrologie de son protecteur. Philippe de CHENNEVIÈRES-POINTEL, « Le Comte E. De Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, 1892, p. 265-277.

⁶³ Bisannuels entre 1853 et 1863 puis annuels jusqu'en 1870.

⁶⁴ Louis-Antoine PRAT (éd.), *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français : histoire des collections du musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre éditions / École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, 765 p.

⁶⁵ Malgré sa position, Chennevières n'aura jamais le contrôle des acquisitions faites pour le Luxembourg.

⁶⁶ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 35.

Luxembourg n'est autre qu'un récit autobiographique, un chapitre de ses *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*. Ce chapitre, intitulé « Au Luxembourg », demeure cependant lacunaire : il accorde une place importante à l'épisode de la Commune, et délaisse malheureusement la décennie antérieure. Dans la mesure où il s'agit de la reconstruction narrative d'une expérience passée, le témoignage de Chennevières est à manier avec précaution ; il est indispensable de recouper les informations distillées dans le récit avec celles, plus fiables, des archives administratives. Pour les mêmes raisons, il est difficile de savoir avec précision quels types de connaissances sont mobilisés pendant les actions que l'auteur décrit, souvent de manière allusive ou incomplète.

La situation du Musée du Luxembourg dans les années 1860, malgré les quelques améliorations apportées à la fin de l'ère Naigeon, demeure particulièrement préoccupante, comme en témoigne un entrefilet du supplément de la *Gazette des beaux-arts*, peu après un remaniement de l'accrochage orchestré par Chennevières :

Si un grand nombre de toiles ont gagné à ce nouveau classement, plusieurs, par contre, y ont beaucoup perdu ; mais l'intelligent et zélé conservateur qui a dirigé ce travail n'a rien à se reprocher. Il n'y a pas, en Europe, de musée plus impropre que celui du Luxembourg à contenir des peintures ; la plupart de ses salles, étroites et mal éclairées, se refusent absolument à renfermer de grandes toiles. Cela se montre avec trop d'évidence dans la salle où sont réunies les œuvres des artistes morts, ainsi que dans plusieurs autres, pour qu'on ne cherche pas à remédier à ce vice capital⁶⁷.

Cette brève est l'illustration d'un poncif, symptomatique de l'attitude généralement adoptée par la presse vis-à-vis des conservateurs du Musée du Luxembourg : en premier lieu, les auteurs déculpabilisent de façon quasi systématique le fonctionnaire, quelle que soit sa légitimité et quelles que soient les compétences qu'on veuille bien lui reconnaître ; en second lieu, la comparaison du Luxembourg à ses concurrents européens – musées similaires ou musées de beaux-arts disposant d'une section contemporaine – permet de souligner l'inadaptation et l'insuffisance de ses espaces pour mener à bien la mission qui lui incombe ; enfin, il n'échappe à aucun des lecteurs que le véritable responsable de cet état de fait, c'est l'État, par l'intermédiaire de la tutelle administrative du musée.

Le manque d'espaces d'exposition est en effet la principale raison matérielle pour laquelle le Musée du Luxembourg, au début des années 1860, ne rend compte que partiellement du

⁶⁷ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 01/03/1863.

paysage artistique français : seules les peintures y ont droit de cité, ainsi que, marginalement, quelques dessins et sculptures, tandis que les gravures n'y sont déjà plus exposées (fig. 11). D'autres formes d'art – l'architecture, l'art de la médaille et les objets d'art – n'y sont toujours pas représentées, ni même d'ailleurs la photographie, que le critique et historien de l'art Louis Viardot voyait pourtant, dès 1855, appelée à former une nouvelle section⁶⁸. Nous ne nous étendrons pas, ici, sur les causes sociologiques ou politiques de l'instrumentalisation du manque de surfaces d'expositions, liées surtout à des questions de goût et de favoritisme ; elles ont déjà été amplement commentées⁶⁹.

Le manque d'espace disponible est à ce point problématique qu'il se répercute sur le mouvement des collections : sur proposition de Chennevières, un arrêté de la surintendance des Musées impériaux, daté du 15 octobre 1863, vient abaisser à cinq ans le délai de « quarantaine » imposé aux œuvres après la mort de leur auteur avant qu'elles ne puissent intégrer les collections du Louvre. Une autre mesure, d'abord exceptionnelle, puis systématisée, consistait à déposer, dans des musées de province, des tableaux issus des collections nationales, afin de soulager les salles saturées du Louvre et du Luxembourg. Les premiers bénéficiaires de ce principe furent les préfectures des territoires annexés en 1860 (Comté de Nice et Savoie), ainsi que le Musée Napoléon, inauguré en 1864 à Amiens⁷⁰.

1.3.3 Un musée enclavé

Dans le chapitre de ses mémoires qu'il consacre à son passage au Musée du Luxembourg, Chennevières annonce qu'il ne souhaite pas s'attarder sur les « améliorations [...] qui avaient surtout pour but d'élargir, autant que possible, le trop étroit espace réservé dans le palais aux plus remarquables productions de l'école contemporaine⁷¹ ». Cette prétérition introduit

⁶⁸ Louis VIARDOT, *Les musées de France: guide et memento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux Musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne...*, Paris, Paris, L. Maison, coll. « Les musées d'Europe », 1855, p. 475.

⁶⁹ Geneviève Lacambre, conservateur honoraire du patrimoine (Musée d'Orsay, Musée Gustave Moreau), en a fait son sujet de prédilection depuis les années 1970. La plupart de ses publications abordent la question de la politique d'enrichissement des collections du Luxembourg et de leur devenir, notamment : Geneviève LACAMBRE, « Introduction », *Le Musée du Luxembourg en 1874: peintures*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1974 ; Geneviève LACAMBRE, « Les achats de l'État aux artistes vivants : le Musée du Luxembourg », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 269–277 ; Geneviève LACAMBRE, « La constitution des collections nationales d'art moderne : le Musée du Luxembourg », in *Le Rôle de l'Etat dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Paris, Direction des Musées de France, 2003, p. 91–113.

⁷⁰ Geneviève LACAMBRE, « Introduction », *Le Musée du Luxembourg en 1874, op. cit.*

⁷¹ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 37.

pourtant un court développement sur les obstacles à la fois matériels et humains rencontrés dans l'exercice de sa fonction, notamment dans la perspective d'un redéploiement des collections exposées et d'une extension des missions du musée. En 1863, Chennevières propose à Nieuwerkerke la création d'une section des écoles étrangères contemporaines, satisfaisant ainsi, sans doute involontairement, une suggestion que Léon de Laborde, conservateur au musée du Louvre, s'était permis de faire en 1856 ; si le surintendant des Musées impériaux accède à sa demande, la mise en place de la section oblige cependant à réaffecter une salle existante du musée, une nouvelle annexion s'avérant problématique. Le conservateur-adjoint envisage également de donner à la sculpture le développement qu'elle mérite.

Le redéploiement des collections de sculpture s'imposait pour plusieurs raisons. Muséographique, d'abord : seule une infime partie des collections de sculpture pouvait en effet être exposée, de surcroît dans des conditions d'éclairage médiocres ; comme pour les peintures, la disposition des sculptures obéissait à un cahier des charges tacite, les bustes étant généralement relégués de part et d'autre des portes d'accès aux salles (notamment celles de la grande galerie), et les statues en pied ou les groupes sculptés placés au centre ou dans l'axe des salles et de la rotonde. La seconde raison de ce redéploiement était d'ordre architectonique : la faible résistance des planchers du premier étage, qui n'étaient pas prévus pour supporter le poids des marbres. Les conservateurs ne s'interdisaient pourtant pas d'en tester les limites, comme Chennevières le confirme dans ses *Souvenirs...* :

[...] avant 1870, les quelques sculptures conservées au Musée du Luxembourg, se voyaient éparpillées dans l'axe des salles et naturellement fort mal éclairées, sauf celles qui pouvaient obtenir un voisinage de fenêtre. Je citerais telle salle, où nous empilions jusqu'à sept statues de marbre, et c'est un miracle que les planchers ne s'en soient pas effondrés⁷².

À ces deux premières raisons vient s'ajouter une troisième, économique celle-là : le coût prohibitif de l'acheminement des statues au premier étage du palais. Le musée ne disposait que d'un seul accès, l'escalier du pavillon nord-est, dont l'étroitesse n'avait d'égale que sa dangerosité. Par conséquent, il n'était pas même envisageable d'établir un plan incliné dans l'escalier pour hisser les marbres et bronzes :

⁷² *Ibid.*

[...] quand il s'agissait d'introduire un des marbres à ce premier étage, il fallait requérir du charpentier un système de chèvres et d'échafaudages fort coûteux, et il n'entraînait pas là-haut une sculpture de quelque importance à moins de trois à quatre cents francs, sans parler des chances d'accidents pour les hommes et pour les œuvres⁷³.

Il s'agissait donc, pour Chennevières, de briguer l'obtention d'un espace au rez-de-chaussée, éclairé si possible par des sources de lumière latérales et hautes, et situé à proximité de l'accès au musée, qui se faisait, depuis l'implantation de l'imprimerie du Sénat dans la galerie nord, directement par le pavillon nord-est, après avoir franchi les grilles du jardin, en face de la rue de Rotrou⁷⁴. C'est précisément sur l'emplacement occupé par l'imprimerie du Sénat que Chennevières jeta son dévolu à son arrivée au Musée du Luxembourg :

En ce temps-là, la galerie voûtée à gauche de l'entrée du Palais, et qui est à cette heure consacrée à la sculpture, était occupée par l'imprimerie du Sénat. Je ne pensais jamais, sans l'envier pour mon cher Musée, à cette galerie qui lui eût donné une entrée bien à lui et bien digne de lui, et qui nous eût enfin permis de montrer dans un jour d'atelier, les plus belles pièces de cette école française de sculpture⁷⁵...

L'imprimerie, réinstallée aux lendemains de la création du Sénat impérial, occupait la quasi-totalité de l'espace de cette galerie basse et voûtée du rez-de-chaussée⁷⁶. Or, si cette galerie, éclairée par deux séries de quatre baies hautes⁷⁷, semblait répondre aux exigences du conservateur-adjoint, son annexion présentait deux autres intérêts et non des moindres, eu égard à la vulnérabilité et à l'enclavement du musée : premièrement, la suppression d'un facteur de risque d'incendie que personne, dans l'administration du Sénat, ne semblait avoir considéré sérieusement ; deuxièmement, la création d'un débouché direct sur l'entrée principale de la cour d'honneur du palais.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ D'après Léon ROUX, « Un prédécesseur de Léonce Bénédict au Musée du Luxembourg », *Mercure de France*, 15 juin 1925, p. 859-861.

⁷⁵ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 38.

⁷⁶ Il est néanmoins difficile de savoir si sa disposition était identique à celle qui existait avant la campagne d'agrandissement du palais par Alphonse de Gisors : plusieurs salles éclairées au nord, desservies par un couloir côté sud.

⁷⁷ Les quatre baies face à la rue de Tournon, qui n'existaient pas dans le projet de Salomon de Brosse, furent ajoutées pendant la campagne de travaux menée par Chalgrin entre 1800 et 1804.

1.3.4 Négociier pour s'agrandir ?

Le projet d'annexion de la galerie occupée par l'imprimerie du Sénat supposait évidemment une procédure de négociation préalable avec le grand référendaire du Sénat, Alphonse d'Hautpoul :

J'en avais, à diverses reprises, entretenu le surintendant, et M. de Nieuwerkerke m'avait autorisé à aller de sa part en parler au Grand-Référendaire. Mais je n'ai jamais été un grand diplomate, et une première fois, puis à une seconde tentative, ma négociation avait été fort mal accueillie par le général d'Hautpoul. J'avais beau représenter que l'imprimerie du Sénat pouvait trouver sa place dans tout autre partie du Palais, voire dans les combles ; les frais de son installation étaient nouveaux et avaient été considérables. Bref, on ne voulait rien entendre, et j'avais été très nettement évincé⁷⁸.

Ce passage des *Souvenirs* de Chennevières renseigne ainsi sur la réitération de la négociation, entre 1861 et 1865, année du décès du général d'Hautpoul. Curieusement, le conservateur dévalorise ses compétences de négociateur ; on connaît pourtant sa ténacité et sa capacité à négocier, en particulier pour obtenir le retour ou le dépôt au Musée du Luxembourg d'œuvres dispersées, faute de place, dans diverses résidences impériales et ministères :

Le premier il osa revendiquer dans les ministères des œuvres que la routine, l'égoïsme et la vanité dérobaient aux yeux du public. Dans les négociations de ce genre on risque d'acquérir de redoutables inimitiés. M. de Chennevières allait à ces ambassades difficiles avec l'entrain d'un garde-française qui monte à l'assaut. Sa diplomatie un peu sommaire triomphait à force de sincérité. On le redoutait, on l'estimait⁷⁹.

Cette diplomatie « un peu sommaire » n'est probablement pas la raison pour laquelle Chennevières échoua dans ses négociations avec Hautpoul et ne chercha visiblement pas à entrer en pourparlers avec ses successeurs, Édouard-Antoine Thouvenel et Ferdinand Barrot⁸⁰. La résistance opposée par les grands référendaires trouve son origine dans des arguments notamment liés au budget et à l'usage. Malgré l'absence de traces écrites de ces négociations, qui ne permet pas de savoir avec précision comment le conservateur fait valoir les connaissances tirées de son expérience, on peut douter que Chennevières ait pris la précaution

⁷⁸ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 38.

⁷⁹ Henry ROUJON, *Artistes et amis des arts : le comte Henri Delaborde, le marquis de Chennevières, Larroumet, Bouguereau, Gérôme, Paul Dubois, Eugène Guillaume, Verdi, Hébert, Reyer, Ludovic Halévy*, Paris, Hachette, 1912, p. 25-26.

⁸⁰ Le premier, Édouard-Antoine Thouvenel (1818-1866), n'occupa cette fonction que quelques mois, avant d'être remplacé par Ferdinand Barrot (1806-1883), qui resta grand référendaire jusqu'à la chute du Second Empire.

de faire établir, par Alphonse de Gisors, des devis estimatifs qu'auraient occasionnés à la fois le déménagement de l'imprimerie et les travaux d'aménagement nécessaires pour l'exposition des sculptures ; les frais de transfert auraient certainement dépassé ceux de l'installation de l'imprimerie à la suite de l'instauration du Sénat impérial. On peut également supposer que la question de l'usage fut déterminante dans l'impossibilité de trouver un compromis entre les deux parties : la menace d'une perturbation des habitudes de fonctionnement de la Chambre haute en raison du transfert imposé d'un des services et la remise en cause de sa prérogative sur le bâtiment ont créé une situation de conflit qui, en l'absence de médiateur, était vouée à être insoluble.

1.3.5 La galerie du Corps législatif : un expédient provisoire à la saturation du musée

La vacance de la galerie de l'hôtel de Lassay, résidence du président du Corps législatif, fournit un prétexte à Philippe de Chennevières pour délocaliser une petite partie de la collection et soulager les espaces d'exposition. Cette galerie avait été construite en 1860 à l'initiative du duc de Morny, alors président du Corps législatif, pour y exposer sa collection personnelle d'œuvres anciennes et modernes. À la mort de Morny, en 1865, la collection est dispersée lors d'une vente aux enchères, qui rapporte au passage une plus-value conséquente à sa veuve⁸¹. Proclamé successeur de Morny, avant même son élection officielle, Alexandre Walewski connaît l'importance symbolique et politique de la galerie créée par son beau-frère, qu'il s'agit de ne pas laisser vacante. Ancien ministre d'État chargé, entre 1860 et 1863, de la direction des Beaux-arts, Walewski obtient du gouvernement l'autorisation de former dans cette galerie un musée d'art contemporain.

Considérée par une partie de la presse comme l'équivalent, pour le Corps législatif, du Musée du Luxembourg pour le Sénat, la nouvelle galerie s'en démarque toutefois par une quantité moindre d'œuvres exposées, ainsi que par son caractère privé : en effet, la visite n'est possible que sur autorisation, le dimanche, de midi à seize heures. D'autre part, du point de vue de la composition de la galerie, on peut véritablement parler d'une luxueuse et prestigieuse antenne

⁸¹ La fonction politique de cette galerie, dans un contexte d'affirmation du rôle du Corps législatif, a été étudiée par Pauline PRÉVOST-MARCILHACY, « La collection de tableaux modernes du Duc de Morny : un enjeu du pouvoir », in Marc FAVREAU, Guillaume GLORIEUX, Jean-Philippe LUIS et Pauline PRÉVOST-MARCILHACY (dirs.), *De l'Usage de l'art en politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2009, p. 62-72.

du Musée du Luxembourg : son directeur artistique n'est autre que Philippe de Chennevières, chargé de sélectionner des œuvres, acquises sur les fonds de la liste civile et déjà consacrées par leur exposition préalable au Luxembourg, puis de rédiger le catalogue de la nouvelle galerie :

Cette galerie avait pris une telle importance dans le Palais de la Présidence, que les tableaux appartenant à M. de Morny une fois retirés, il fallut, en 1866, les remplacer d'urgence par une cinquantaine d'autres toiles, et non pas des médiocres, que j'eus charge de choisir dans le trop plein du Musée du Luxembourg ; ce fut pour moi comme une petite succursale de ce musée et je dus en rédiger un catalogue de quelques pages⁸².

La galerie du corps législatif est donc considérée, par Chennevières, comme un moyen de soulager les salles du Luxembourg, ce qui fait dire au critique d'art Léon Lagrange que « quand la galerie de la Présidence et toutes celles qui pourraient être créées à son exemple n'auraient d'autre effet que de recevoir en bon lieu la surverse du Luxembourg, elle rendrait déjà un signalé service⁸³ ». En réalité, Chennevières ne fait pas que reverser dans la galerie du corps législatif un soit-disant « trop-plein » du Luxembourg – l'équivalent de trente-quatre tableaux et quatre sculptures. Il fait coup double en y transférant également quatorze œuvres d'artistes d'origine étrangère et en fermant la salle qui leur était réservée au Luxembourg : il supprime ainsi une section problématique du point de vue idéologique, dans un musée dédié à la propagande de l'art national⁸⁴, et il soustrait à la visite une salle qui pourrait susciter la critique du point de vue de la muséographie.

Pour certains critiques d'art, tel Léon Lagrange, la recreation de la galerie privée de la présidence du Corps législatif est un leurre qui ne parvient pas à faire oublier le mal profond dont souffre, non seulement, le Musée du Luxembourg, mais aussi, plus généralement, l'ensemble des musées français :

Le « Musée de l'Ecole moderne de France » subit les dures conditions imposées en France à tous les établissements du même genre. Mal logé dans une galerie insuffisante et dans des salles dont aucun architecte ne pouvait prévoir la destination actuelle, il étouffe, faute d'air, de lumière et d'espace. En vain la mort y fait les vides, l'extension de l'art contemporain y amène des recrues toujours plus nombreuses, sans

⁸² Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs...*, *op. cit.*, vol. 4, chap. IV, 1888, p. 126-127.

⁸³ Léon LAGRANGE, « Bulletin mensuel. Février 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 01/03/1866, t. XX, p. 291-296.

⁸⁴ Comme le remarque justement Catherine Granger, si les artistes dits « étrangers » dont des œuvres figuraient au Luxembourg étaient bien originaires d'un pays étranger, ils étaient pour la plupart, installés en France, et même, pour certains, naturalisés français. Catherine GRANGER, *L'Empereur et les arts*, *op. cit.*, p. 343.

élargir des murailles toujours plus étroites. La plupart de nos Musées sont des champs d'asile où l'art campe tant bien que mal. Le Luxembourg est un bivouac. Résidence essentiellement temporaire où l'on entre et d'où l'on sort un peu à l'aveuglette, la situation matérielle s'y complique d'une situation morale plus difficile encore⁸⁵.

Pour Lagrange, l'une des explications de la saturation des salles du Luxembourg réside dans la non application systématique du règlement qui fixe à cinq ans maximum après la mort de l'artiste le délai de quarantaine de ses œuvres avant leur éventuel transfert au Musée du Louvre. Le sort de l'annexe de l'hôtel de Lassay est étroitement lié à celui d'Alexandre Walewski. Sa démission le 29 mars 1867 de sa fonction de président du Corps législatif entraîne le retour au Luxembourg, dès le mois d'avril suivant, des œuvres exposées dans la galerie.

1.4 Une situation administrative problématique

La compétence et le charisme ne suffisent pas toujours à obtenir les moyens financiers et matériels pour mettre en place une stratégie de contre-attaque visant à enrayer le déclin d'un musée qui ne peut prétendre rivaliser avec une concurrence accrue à l'échelle européenne. Le conservateur tente en premier lieu de rompre l'enclavement du musée, une situation qui suppose des coûts de fonctionnement plus élevés et des risques à la fois pour le public et pour les œuvres. Philippe de Chennevières, ouvert par nécessité à la négociation, se heurte cependant à l'inertie et à l'intransigeance de l'institution parlementaire avec laquelle le musée partage son siège, désormais inadapté aux exigences modernes de la muséographie. Pour certains commentateurs de la fin des années 1860, l'exemplarité architecturale et artistique du musée dépend étroitement de la question de la tutelle, autrement dit de l'émancipation des musées impériaux de la mainmise de l'Empereur.

1.4.1 Autonomie relative du conservateur

Si Philippe de Chennevières devient, à partir du 1^{er} janvier 1868, conservateur de plein droit du Musée du Luxembourg, ce changement de titre n'a de conséquence que sur sa traite de fonctionnaire. Son influence sur la politique d'enrichissement du musée demeure aussi relative que celle de la direction des Musées impériaux. Un rapport de Nieuwerkerke, daté du 21 mai 1868, précise que « les objets de l'école moderne de France, exposés dans les galeries du Luxembourg, ne sont point acquis directement par la direction des Musées impériaux. Ils

⁸⁵ Léon LAGRANGE, « Bulletin mensuel. Février 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 01/03/1866, t. XX, p. 291-296 (p. 292).

proviennent de dons de S.M. l'Empereur, surtout d'envois faits par le Ministère des Beaux-arts, à la suite d'achats après les Expositions et de dons particuliers⁸⁶ ». Les sources d'approvisionnement du musée restent donc très limitées, et le conservateur ne peut prendre l'initiative d'acquérir directement auprès des artistes, dans l'atelier, les œuvres qu'il souhaiterait voir sur les cimaises du Luxembourg. Chennevières, dans ses mémoires, laisse toutefois entendre que cette autonomie était plus importante qu'il n'y paraît : en tant qu'organisateur des Salons et des sections de beaux-arts des Expositions universelles, il put « obtenir de M. de Nieuwerkerke, l'attribution au Luxembourg de tout ce qui, en dehors de tout parti pris d'écoles, me semblait propre à l'enrichissement de mon cher musée » ; il s'attribue également l'initiative du transfert au Luxembourg de nombreux tableaux qui décoraient des bureaux et des appartements de divers ministères⁸⁷.

1.4.2 Vers la séparation des Beaux-arts et de la Liste civile

1.4.2.1 Un ministre incompetent à la tête d'un portefeuille sur mesure

Les élections législatives de 1869 (mai et novembre) sanctionnent un recul des bonapartistes autoritaires et une victoire nette du Tiers Parti, conduisant Napoléon III à proposer au député Émile Ollivier, favorable à un Empire libéral, de constituer un nouveau gouvernement. C'est sous son autorité qu'est entérinée la séparation de l'administration des Beaux-arts de celle de la Maison de l'Empereur (décret du 2 janvier 1870), mettant ainsi un point final à un débat attisé de longue date par la presse, en particulier par le critique et publiciste Émile Galichon dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*⁸⁸. Émile Ollivier, qui souhaite offrir à son ami avocat et député Maurice Richard, un poste ministériel tel que celui de l'Instruction publique, doit finalement, à cause de l'inexpérience de ce dernier, lui créer un portefeuille sur mesure, aux attributions plus réduites, pour ne pas dire résiduelles. En effet, seuls les monuments

⁸⁶ Emilien de Nieuwerkerke, rapport, 21/05/1868, Arch. Mus. nat., Z4. Cette information est confirmée un an après dans un autre rapport d'Émilien de NIEUWERKERKE, *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke, ... sur la situation des musées impériaux pendant le règne de S. M. Napoléon III (1853-1869)*, Paris, C. de Mourgues frères, 1869, p. 119.

⁸⁷ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 36.

⁸⁸ Cette séparation, Émile Galichon (1829-1875), propriétaire et directeur de la *Gazette des beaux-arts* et de son supplément la *Chronique des arts et de la curiosité*, l'appelait de ses vœux dès le 25 juillet 1869. Plusieurs de ses tribunes sont réunies dans Émile GALICHON, *Études critiques sur l'administration des beaux-arts en France de 1860 à 1870, par Émile Galichon*, Paris, bureau de la « Gazette des beaux-arts », 1871. La suppression de la surintendance des Beaux-arts a sonné comme un désaveu de Nieuwerkerke, incapable de mettre en œuvre la réforme de l'École des beaux-arts. Sur Émile Galichon, cf. Pascale CUGY, « Galichon, Emile-Louis », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (éds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2008.

historiques, l'École des Beaux-Arts de Paris et l'École française de Rome, les commandes d'œuvres d'art, les théâtres et... les haras, échoient dans un premier temps à Maurice Richard.

Prenant acte de la fin de la dépendance des Beaux-arts à la Liste civile de l'Empereur, le critique d'art Émile Galichon affiche néanmoins une certaine prudence, pour ne pas dire méfiance, vis-à-vis du nouveau ministre, et s'inquiète du sort qu'on réserve aux collections nationales, en particulier à celles du Musée du Luxembourg :

A nous tous, artistes, industriels, amateurs, les idées que M. Maurice Richard peut avoir sur les arts et les industries qui s'y rattachent sont absolument inconnues. Vouloir préjuger de ses tendances serait téméraire [...]. Nous attendrons, pour asseoir notre opinion, que des actes nous aient révélé les sentiments du ministre appelé à diriger les beaux-arts et que des décisions émanant du cabinet ou des chambres aient nettement établi les attributions et les moyens de ce ministère nouveau. [...] Le Musée du Luxembourg, formé de tableaux modernes payés des deniers publics, installé dans un palais de l'État, sera-t-il placé sous la dépendance naturelle et légale du ministère des beaux-arts⁸⁹ ?

La création d'un ministère des Beaux-arts ne fait pas pour autant l'unanimité : si certains la jugent excessive, proclamant que les Arts ne peuvent s'administrer ou qu'une simple direction au sein du ministère de l'Instruction publique aurait suffi, d'autres – Arsène Houssaye et Ingres, dans *L'Artiste*, ou Émile Galichon dans la *Chronique des arts et de la curiosité* – expriment un enthousiasme parfois tempéré de réserve. Manifestement, Maurice Richard n'est pas l'homme de la situation. Si les avis convergent sur la personnalité du nouveau ministre, « le plus excellent des hommes, le plus aimable et le mieux intentionné⁹⁰ », « naïf, incapable d'une malhonnêteté⁹¹ », la question de ses compétences divise pourtant l'opinion des agents de l'État comme des personnalités du monde de la presse artistique. Alors qu'Arsène Houssaye assure qu'il s'agit d'un « Parisien – je voulais dire un Athénien. – [Qui] connaît les artistes, [qui] leur est fraternel⁹² », Philippe de Chennevières reconnaît des années plus tard, non sans amertume, que Maurice Richard était incompetent dans les questions artistiques et qu'il avait été parachuté à ce poste pour des raisons purement stratégiques :

⁸⁹ Émile GALICHON, « Le Ministère des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/01/1870.

⁹⁰ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs... op. cit.*, vol. 4, chap. III, 1888, p. 80.

⁹¹ D'après l'épouse d'Émile Ollivier. Maurice Richard (1832-1888), avocat de profession, s'engage assez tôt dans une carrière politique en se faisant élire député centre gauche de Seine-et-Oise en 1863, puis réélu dans la même circonscription en 1869, rallié au Tiers Parti. Frédérique HÉRAULT, *Maurice Richard, ministre des Beaux-Arts sous le Second Empire (1832-1888)*, Mémoire maîtrise, Institut Catholique de Paris, Paris, 1998, 181 p.

⁹² Arsène HOUSSAYE, « De la création du ministère des Beaux-arts », *L'Artiste*, 02/1870, p. 137-145.

onques ne s'en vit de plus novice en de pareilles questions. Jamais il n'avait su ce que c'était qu'un artiste ; à peine se doutait-il de ce que c'était qu'une œuvre d'art [...]. C'était un galant homme politique, ne songeant qu'à la politique, de ce qu'on appelait l'école libérale, de cette école qui a fait tant de sottises. Son ami, Em[ile] Ollivier, l'avait bombardé là, à tout hasard, pour être assuré d'une voix de plus au Conseil, sans nul autre souci, d'ailleurs, de sa compétence, et sans imaginer, sans doute, que le confrère créé par lui pût avoir parfois à débrouiller une affaire spéciale intéressant peu ou prou les peintres et les sculpteurs⁹³.

1.4.2.2 Le plaidoyer de Paul Casimir-Périer

Cette tutelle ambiguë sur le Musée du Luxembourg, une autre personnalité dont on connaît mal les liens avec le monde de l'art, ne tarde pas à la dénoncer dans une lettre adressée au ministre des Beaux-arts le 4 avril 1870. Pas encore engagé dans la vie politique, Paul Casimir-Périer⁹⁴, héritier d'une dynastie de banquiers et d'hommes politiques, n'hésite pourtant pas à s'improviser tantôt critique d'art, tantôt conseiller particulier du nouveau ministre des Beaux-arts. Son talent de critique, il l'utilise pour prendre position dans le débat suscité par le projet d'achat par l'État d'une toile de Raphaël, la *Madone* de Pérouse. Après avoir minutieusement décrit et analysé le tableau, alors soumis à l'examen public dans les salles du Louvre⁹⁵, Casimir-Périer en conclut que l'État gaspillerait l'argent public en achetant une œuvre qui n'est pas, selon lui, représentative de la maturité de l'artiste. Entre alors en scène le conseiller particulier : le débat sur la *Madone* de Raphaël n'est qu'un prétexte pour, en définitive, dresser un bilan pour le moins critique de la situation des musées impériaux. Conscient de la réticence des députés à accorder des largesses au domaine des Beaux-arts, Casimir-Périer propose que le crédit d'un million de francs qu'exigerait l'achat du tableau soit affecté à d'autres priorités :

Et si nos musées sont des pauvres très-besoigneux, en raison de leur grand appétit, ils le sont surtout d'art moderne, contemporain, national et forain ; mais là vraiment, par endroits, pauvres honteux. Aussi ne viens-je point vous dissuader, monsieur le Ministre, de demander ce million aux chambres. J'aimerais vous voir leur en arracher plutôt dix, mais pour les employer ensuite autrement qu'on ne vous y pousse, et tout à l'inverse des tendances que le conseil implique⁹⁶.

⁹³ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs...* op. cit., vol. 4, chap. III, 1888, p. 80.

⁹⁴ Paul Casimir-Périer (1812-1897), est à la fois le fils de Casimir Périer, éphémère président du Conseil sous la monarchie de Juillet, le frère d'Auguste Casimir-Périer, diplomate et spécialiste des questions économiques, et l'oncle de Jean Casimir-Périer, futur président de la République (1894-1895).

⁹⁵ Ludovic VITET, « La Madone de Pérouse au Louvre », *Revue des deux mondes*, 01/03/1870, p. 239-246.

⁹⁶ Paul CASIMIR-PÉRIER, *Nouveau Raphaël au Louvre. Nos musées de peinture ancienne et moderne. Lettre à M. le Ministre des Beaux-Arts*, Paris, Amyot, 1870, p. 31.

Quelles sont donc les priorités ciblées par l'auteur ? Le comblement des lacunes des collections nationales en matière d'art récent et l'amélioration de leurs conditions de conservation et de présentation. Le Luxembourg, bien entendu, est au cœur de ses préoccupations. Casimir-Périer craint que le délai de cinq ans, substitué en 1863 à celui de dix ans, entre la mort d'un artiste et le transfert de son œuvre dans un autre musée, ne soit insuffisant : il préconise d'étendre ce délai de consécration posthume à dix ou vingt ans. Toutefois, cette extension de la « quarantaine » impliquerait un ralentissement du mouvement des entrées et sorties d'œuvres, et, par conséquent, l'obligation d'exposer plus d'œuvres plus longtemps ou de pouvoir les stocker en attendant l'expiration du délai.

Les galeries du Luxembourg seraient insuffisantes ; elles sont de plus mal situées dans Paris ; aussi ne reçoivent-elles que de rares visiteurs. Le système nouveau nécessitant un développement superficiel considérable, on devrait examiner s'il ne serait pas plus rationnel, plus commode, plus économique, plus utile aussi comme enseignement, de rapprocher les vivants des morts, sans les confondre, et cela par affectation à chacun des deux groupes de bâtiments ou de salles séparées. A défaut de possibilité locale, on donnerait aux vivants un nouvel asile, tel que le triste mais volumineux pâté des Champs-Élysées, en tout ou partie, dûment approprié. Le mieux serait encore de leur faire les honneurs d'un palais neuf, que des fonds spéciaux de plus d'une provenance permettraient d'édifier⁹⁷.

Casimir-Périer insiste donc sur l'utilité d'un rapprochement géographique des collections d'art récent et des collections d'art ancien sur la rive droite, plus accessible que le quartier du Luxembourg. D'après lui, la résolution de la question architecturale est indispensable pour résoudre celle, non moins cruciale, de la représentativité artistique du Musée du Luxembourg. Cette représentativité imparfaite, d'ailleurs, est observable à trois niveaux : celui de la scène artistique française et internationale, celui des formes d'expression artistique, et celui de la carrière des artistes représentés :

Alors toute personnalité d'artiste émergée de la foule devrait y être marquée tout au moins par un de ses meilleurs témoignages, et les plus grandes y seraient représentées largement. Tous les genres, toutes les manières, tous les systèmes raisonnables, tous les talents petits ou grands, graves ou doux, plaisants ou sévères, y trouveraient bon accueil et bon gîte pour un temps qui ne pourrait jamais être moindre que dix ou vingt ans. Un des premiers devoirs serait d'y exercer une hospitalité généreuse envers les artistes étrangers⁹⁸.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁹⁸ *Ibid.*

Casimir-Périer insiste aussi, en référence au South Kensington Museum, fondé à Londres à la suite de l'Exposition universelle de 1851, sur le fait de doter le Luxembourg d'une section de céramiques et faïences contemporaines.

Le 14 avril 1870, après la démission de trois ministres, Maurice Richard assure également l'intérim du ministère de l'Instruction publique, avant de se voir, le 15 mai suivant, doter d'un portefeuille élargi, avec le titre de ministre des Lettres, Sciences et Beaux-Arts. Il demeure néanmoins impossible de savoir si Maurice Richard a pris note des recommandations de ce conseiller officieux. Le ministre, qu'Émile Ollivier entraîna dans sa chute en août 1870, n'avait pas clarifié la situation des musées impériaux, *a fortiori* celle du Musée du Luxembourg.

Chapitre 2.

L'impossible émancipation du musée dans le palais du Luxembourg

On pourrait penser que la période 1870-1879, marquée par la chute du Second Empire, l'avènement de la Troisième République contrarié par la Commune de Paris, puis la chute de Thiers et la grave crise politique du 16 mai 1877, a coïncidé avec une phase d'instabilité, voire de déclin pour le Musée du Luxembourg. En réalité, dans les années 1870, le musée a profité de cette instabilité autant qu'il a failli en être victime : après avoir été menacé d'une disparition aussi soudaine que tragique, pendant le siège de Paris puis pendant la Commune, il acquiert pour quelques années son extension la plus grande au sein du palais. Le mérite de ce développement revient à un visionnaire, personnage charismatique et amoureux des arts : le marquis Philippe de Chennevières.

La conjonction de trois facteurs permet à Chennevières, en 1870, d'engager le Musée du Luxembourg dans un projet ambitieux : la création, au sein du palais éponyme tout entier, d'un centre dédié à l'art contemporain dans une acceptation volontairement inclusive, qui réunirait en son sein la conservation, la documentation, l'instruction, l'exposition et la diffusion. Ces facteurs favorables sont tout d'abord, l'intégration de l'administration des Beaux-arts dans les attributions du ministère de l'Instruction publique du Gouvernement provisoire formé après la chute de l'Empire, qui accomplit ce que Philippe de Chennevières avait préconisé dans une pétition intitulée « Sur la nécessité de transférer l'administration des Beaux-arts du ministère de l'Intérieur à celui de l'Instruction publique », adressée à l'Assemblée nationale en 1848 ; ensuite, le maintien de Chennevières à son poste, malgré le changement de régime ; enfin, l'absence du Sénat et l'affectation du palais du Luxembourg au ministère de l'Instruction publique. La mise en œuvre du projet de Chennevières se heurte pourtant à une aporie majeure : l'obligation pour le musée de cohabiter, à partir de 1871, avec une institution aussi expansionniste que l'était le Sénat : la Préfecture de la Seine.

2.1 Le projet d'un « Palais de l'art vivant »

2.1.1 La République : un climat politique favorable aux grands projets

La reddition de Napoléon III le 2 septembre 1870 après la défaite de Sedan face aux troupes prussiennes met un terme à la situation administrative ambiguë dans laquelle était empêtré le Musée du Luxembourg¹. La République proclamée, Émilien de Nieuwerkerke, avant de démissionner de ses fonctions de surintendant des musées impériaux, en confie la gestion à l'assemblée générale des conservateurs, ou conservatoire, sous la tutelle du nouveau ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts du gouvernement provisoire. Ce portefeuille est confié au député « profondément républicain et résolument conservateur » Jules Simon dès le 5 septembre², tandis que Charles Blanc réintègre la fonction de directeur des Beaux-arts qu'il avait occupée sous la Seconde République. Dès le mois de septembre 1870, la majeure partie des collections de peinture et de sculpture du Luxembourg est ainsi regroupée dans deux locaux blindés édifiés dans la cour d'honneur par Constant-Dufeux, l'architecte en chef du Luxembourg³.

L'intérêt porté au Musée du Luxembourg par Jules Simon, normalien agrégé de philosophie, ne semble pas avoir eu d'équivalent chez ses prédécesseurs du Second Empire. Alors que, pour Chennevières, « le moment n'invitait guère aux grands projets d'avenir⁴ », Jules Simon paraît vouloir faire du Luxembourg l'un des instruments clés d'une politique éducative et artistique inspirée, consciemment ou non, des projets formulés par un ami commun de Chennevières et de Nieuwerkerke, Philippe-Auguste Jeanron, peintre et éphémère directeur

¹ La déchéance officielle de Napoléon III n'est votée que le 1^{er} mars 1871.

² Décret du 5 septembre 1870, dont une copie est conservée aux Arch. nat., F21 3982. François-Jules Suisse dit Jules Simon (1814-1896) Sur les circonstances de son accession au ministère, voir Léon SÉCHÉ, *Jules Simon, sa vie et son œuvre : documents nouveaux et inédits, avec un autographe : et les portraits de Jules Simon, Jules Favre, Ernest Picard, Gambetta, Le Flô et Thiers*, Paris, A. Dupret, 1887, p. 109-124.

³ Simon-Claude Constant-Dufeux (1801-1870), Grand Prix de Rome en 1829, vivait alors ses dernières semaines. Il avait succédé à Alphonse de Gisors en 1866 au poste d'architecte du Luxembourg et notamment dirigé des travaux à l'École nationale gratuite de dessin, rue de l'École de médecine. C'est Charles-Jacques Gondoin qui lui succéda en 1871. Dans ces locaux blindés, on avait également regroupé les œuvres contemporaines retirées des palais des Tuileries et de l'Élysée en septembre 1870. Sur les événements du mois de septembre et l'évacuation des collections du Louvre, voir Alfred DARCEL, « Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris », *Gazette des beaux-arts*, 01/10/1871, p. 285-306.

⁴ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, vol. 1, chap. VII, 1883, p. 88 : « Je me souviens que durant la soirée célèbre de septembre 1870, où Paris, assiégé, fut éclairé et comme enflammé par les lueurs sinistres de l'aurore boréale, après avoir dîné chez [Alfred] Darcel avec Louis et Charles Blanc, je me promenais sur le boulevard de la Madeleine avec le plus jeune des deux frères, et je l'interrogeai sur ce qu'il ferait de la direction qui venait in petto de lui être confiée à nouveau. Je le trouvai bien indécis et bien insouciant de sa tâche, et il est certain que le moment n'invitait guère aux grands projets d'avenir. »

des Musées nationaux pendant la Seconde République. Ainsi que le souligne Jeanne Laurent, en dépit d'orientations politiques différentes – Jeanron était révolutionnaire, Chennevières et Nieuwerkerke étaient légitimistes – ces trois hommes avaient, dans l'effervescence des événements de 1848, esquissé les grandes lignes d'une réforme générale des institutions culturelles françaises, en particulier des musées, imposant une présentation rationnelle des collections, l'établissement de catalogues rigoureux, une réforme de l'organisation du personnel, etc.⁵.

La démarche de Simon comme les points de vue exprimés quelques mois auparavant par des artistes – Ingres, notamment – et des critiques d'art convergent malgré tout vers un certain nombre de pistes à approfondir, dans le contexte d'une concurrence accrue entre États européens : parmi ces pistes, la généralisation de l'apprentissage du dessin, le développement du goût et l'encouragement aux arts décoratifs reviennent le plus souvent dans les colonnes de la presse spécialisée.

2.1.2 Fin de la cohabitation avec le Sénat

Le Sénat impérial ayant disparu, l'espace qu'il occupait au palais du Luxembourg est désormais disponible. Le palais fait l'objet d'un nouveau partage administratif : le musée, la bibliothèque et les objets d'art tombent, à partir du 10 octobre 1870, dans les attributions de l'administration des Beaux-arts, tandis que l'entretien et les grosses réparations incombent à la direction nouvellement réunie des Bâtiments civils et Palais nationaux, sous l'autorité du ministère des Travaux publics⁶. La perspective d'une affectation à son ministère de l'Instruction publique de la totalité du palais incite Jules Simon à étudier la possibilité de réaffecter les salles inoccupées du palais à des activités liées à ses attributions, afin de neutraliser rapidement les convoitises : sont ainsi évoqués un projet de regroupement des sociétés savantes, la mise à disposition du public d'un « grand dépôt d'objets d'art et d'étude » et le transfert de certains des musées hébergés au palais du Louvre. Interrogé par sa nouvelle tutelle sur le rôle que pourrait jouer le Musée du Luxembourg, Philippe de

⁵ Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France, op. cit.*, p. 56. On pourra lire un tableau plus contrasté de cette période, sous la plume de Pierre VAISSE, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *loc. cit.*

⁶ Le palais du Luxembourg dépendait de la direction des Palais nationaux, dont l'organigramme demeura stable en dépit des crises politiques. Si la direction des Palais nationaux resta placée sous la tutelle du ministère d'État entre 1852 et 1870, la direction des Bâtiments civils fut alternativement rattachée aux ministères de l'Intérieur, de l'État (1854-1864), de la Maison de l'Empereur et des Beaux-arts (1864-1870), et enfin à celui des Lettres, des Sciences et des Beaux-arts (1870).

Chennevières, maintenu à son poste avec l'appui de Frédéric Villot, remplaçant de Nieuwerkerke⁷, répond dans un rapport en trois temps, daté des 12, 13 et 17 octobre 1870⁸. Les deux dernières lettres composant le rapport, celles du 13 et du 17, forment ensemble un programme à la fois idéologique et muséographique, sans aucun doute le premier de l'histoire du Musée du Luxembourg⁹ (fig. 12).

2.1.3 Le Musée et le palais du Luxembourg, pièces maîtresses d'une ambitieuse politique des arts

Le programme dévoilé par Chennevières comprend trois volets principaux : le redéploiement du Musée du Luxembourg, la création d'un musée des arts industriels et l'organisation du Salon dans la cour d'honneur du palais. Le projet de palais de l'art contemporain que défend Chennevières s'appuie sur l'héritage des dernières Expositions universelles parisiennes, en particulier des sections des Beaux-arts dont il fut le commissaire :

L'art moderne français s'est manifesté très puissamment, surtout ces dernières années, par deux courants qui lui ont conquis la faveur, je n'ose dire le marché, de l'Europe : l'art pur, l'art abstrait, peinture et sculpture, qui nous ont valu ces grandes victoires incontestées des Expositions universelles de 1855 et 67, et l'art industriel, l'art décoratif qui découle de l'art pur et a popularisé dans le monde entier les produits de nos orfèvres, de nos émailleurs, de nos peintres verriers, de nos potiers, des auteurs de tant de beaux bronzes, de nos ornemanistes en tout genre¹⁰.

Présupposant la supériorité des beaux-arts sur les arts appliqués, l'argumentaire de Chennevières sanctionne néanmoins une conception globalisante, aussi esthétique que mécanique, de la production artistique¹¹. En voulant réunir en un même lieu deux institutions complémentaires qui se veulent à la fois vitrine de la création et conservatoire de la tradition,

⁷ La chute du Second Empire n'entraîne pas de révolution dans l'organigramme des musées nationaux. Frédéric Villot, président du conservatoire auquel sont confiés les musées impériaux en septembre 1870, est toujours entouré au Louvre de Frédéric Reiset et Jules Barbet de Jouy, entre autres, tandis qu'Eudore Soulié, mentor de Chennevières, est maintenu à son poste à Versailles.

⁸ Philippe de Chennevières, rapports à Jules Simon, 12, 13 et 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a. Le brouillon de la lettre datée du 17 octobre est reproduit *in extenso* dans Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 40. Un mois plus tard, en Espagne, un décret royal daté du 25 novembre 1870 émettait le vœu que soit constitué un musée d'art contemporain, à partir des collections fusionnées des musées de la Trinité et du Prado.

⁹ Le programme de Chennevières date bien de 1870 et non de 1874, comme l'avance pourtant Luc ALARY, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril 1995, vol. 42, n° 2, p. 219-239.

¹⁰ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

¹¹ À propos de la position des arts décoratifs dans la hiérarchie des arts, voir Rafael SÁNCHEZ LAFUENTE et Francisco de Paula COTS MORATO, « Las otras artes. Historia de una discriminación », *Revista de museología*, 2006, n° 36, p. 12-20.

ne consacre-t-il pas les spécialités respectivement mises en valeur comme autant d'éléments d'un système orienté vers la relance et la valorisation de la production nationale ? Pour Chennevières, « rien n'est tenace comme un musée, surtout s'il a son utilité, son but bien clair dans l'esprit du public¹² ». Avec Luc Alary, nous pouvons affirmer que « cette volonté de redéploiement des collections publiques d'art vivant dans un espace qui sortirait de la logique de l'"annexe" pour affirmer clairement son autonomie institutionnelle et son égalité de prestige avec le premier musée français est, pour Chennevières, un volet important de sa politique d'"émancipation des artistes" par rapport au pouvoir politique¹³ ».

L'autre volet de sa politique d'émancipation des artistes, qu'il mettra en œuvre à partir de 1874 en tant que directeur des Beaux-arts, vise à transférer à l'Académie nationale des artistes français, en projet depuis les premiers mois de 1870, l'initiative d'organiser les expositions annuelles¹⁴. Le projet de Chennevières est doublement symbolique. D'abord, il tend à ramener l'art vivant sur la rive gauche, au cœur du Quartier latin, foyer de création artistique ; ensuite, il s'inscrit dans un courant, né en 1848, qui tend à dissocier l'art en train de se faire de « l'art hérité », pour reprendre une formule de Krzysztof Pomian¹⁵ ; autrement dit, à nier la continuité de la tradition matérialisée jusqu'en 1848 par l'organisation du Salon dans le musée du Louvre. En voulant réunir sous un même toit l'exposition permanente du Musée du Luxembourg au « musée éphémère¹⁶ » formé par le Salon, Chennevières contourne ce rapport de continuité pour affirmer que l'art vivant peut, tout aussi bien que l'art ancien, susciter matière à émulation.

Le conservateur du musée des artistes vivants propose donc de mettre à la disposition des expositions annuelles la cour d'honneur du palais du Luxembourg. C'est l'une des nombreuses similitudes que l'on peut relever avec les ambitions de Philippe-Auguste Jeanron, dont « Philippe de Chennevières, nous rappelle l'historien et critique d'art Camille Mauclair, reprit [les idées] avec zèle et intelligence¹⁷ ». Jeanron, républicain convaincu, avait

¹² Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

¹³ Luc ALARY, « L'art vivant avant l'art moderne », *loc. cit.*, p. 228.

¹⁴ Sur l'origine et la fortune malheureuse de ce projet, voir Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs...*, *op. cit.*, vol. 4, chap. III, 1888, p. 69-115.

¹⁵ Krzysztof POMIAN, « Le musée face à l'art de son temps », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, mars 1989, L'art contemporain et le musée, p. 5-10.

¹⁶ Francis HASKELL, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2002, 261 p.

¹⁷ Camille MAUCLAIR, *Les Musées d'Europe. Le Luxembourg*, Paris, Nilsson, 1927, 176 p.

effectivement envisagé d'utiliser une autre cour célèbre, celle du Palais royal, rebaptisé Palais national après la révolution de 1848, pour les expositions annuelles. Il ne tarda pas à lui préférer le palais des Tuileries, qu'il songea même, si l'on en croit une lettre adressée au ministre des Travaux publics¹⁸, à convertir en un musée des arts décoratifs – quatre ans avant la constitution de l'embryon du South Kensington Museum à Malbrough House¹⁹ !

Il faut cependant remonter plus loin dans le temps pour trouver l'un des discours fondateurs de la politique artistique républicaine, dans la tradition de laquelle s'inscrit le projet de Chennevières : l'exposé de Toussaint-Bernard Émeric-David devant les membres de l'Institut national, au début de l'An IV (1796). Conscient de l'insuffisance de l'Institut, du Muséum et du Salon réunis, ce critique d'art proposait la création à Paris d'un musée de chefs-d'œuvre des artistes contemporains

où la nation placeroit elle-même le chef-d'œuvre de chaque artiste vivant, jugé digne d'être compté au nombre des maîtres ; un Musée consacré à la réputation et à la gloire de ces artistes, dans lequel leurs ouvrages, constamment exposés aux regards de la critique, rappelleroient aussi tous les jours à leurs contemporains leurs noms et leurs talents ; un Musée qui fit connoître à tous nos concitoyens, aux étrangers, au monde entier, quelles sont dans les arts nos immenses richesses²⁰.

Toutefois, cette institution aurait été indissociable d'une autre : un musée d'exemples, consacré aux ouvrages des meilleurs artisans et ouvriers du pays :

Un établissement de cette nature honorerait autant la France qu'il lui seroit utile. Égale facilité donnée à tous les artistes de se faire connoître, et au public de les juger ; publicité des inventions ingénieuses ; émulation, perfection de l'art et du goût²¹.

Le rappel de ces précédents suffit à comprendre que le projet de Philippe de Chennevières s'inscrit dans la tradition d'une politique utilitariste et progressiste des arts. Il répond par ailleurs à la préoccupation de renforcer la légitimité d'une institution dans un contexte politique délicat, plus que jamais marqué par l'incertitude, et dans un contexte de développement de la concurrence en termes d'offre muséale à l'étranger.

¹⁸ Philippe-Auguste Jeanron à Théobald de Lacrosse, 19/09/1849, Arch. Mus. nat., Z19.

¹⁹ Ainsi que le rappelle, non sans un accent de chauvinisme, Madeleine ROUSSEAU, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron*, op. cit., p. 206.

²⁰ Toussaint-Bernard ÉMERIC-DAVID, *Musée olympique de l'École vivante des beaux-arts, ou Considérations sur la nécessité de cet établissement et sur les moyens de le rendre aussi utile qu'il peut l'être [par T.-B. Émeric-David]*, Paris, impr. de Plassan, 1796.

²¹ *Ibid.*

2.1.4 Après un Luxembourg anglais, un South Kensington français ?

Le thème, récurrent, d'une menace de la suprématie du génie français – Émile Galichon va même jusqu'à parler de « perfection » – sur les autres nations, constitue un filon idéologique facile à exploiter pour les défenseurs de la transposition, à Paris, du paradigme anglais établi par le pôle de création et d'enseignement de South Kensington, à la suite de l'Exposition universelle de 1851²². Placés sous la dépendance d'une école d'art, dont l'enseignement était moins dirigé vers les beaux-arts que vers les arts appliqués à l'industrie, plusieurs musées avaient été inaugurés en 1857 : parmi eux, un musée de la construction, un musée de l'éducation, un musée des aliments et, ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, une galerie de sculptures britanniques contemporaines, formée en réaction au désintérêt du conseil d'administration de la National Gallery pour les artistes britanniques vivants, ainsi qu'une National Gallery of British Art, constituée à partir de la collection du magnat de l'industrie textile John Sheepshanks²³ et complétée dès 1858 par l'adjonction d'une aile dédiée aux legs Turner et Vernon. Le succès immédiat de ce complexe muséal exerce sur le monde de l'art en France une fascination-répulsion qui ne s'estompera plus. Quelques jalons suffiront à l'illustrer. Dès 1858, Napoléon III entreprend en vain d'installer un musée des arts décoratifs au Palais de l'Industrie, dont le fonds aurait été constitué majoritairement d'œuvres issues de la vente de la collection Campana, qu'il avait achetées pour un total de 4,8 millions de francs²⁴. En 1861, le sculpteur Henri de Triqueti, dans un rapport consacré aux trois principaux musées londoniens, concède que l'entreprise anglaise est « extrêmement judicieuse et d'une haute sagesse », avant de reconnaître, avec une mauvaise foi teintée de chauvinisme, qu'elle était nécessaire, étant donné le retard des Anglais en matière de goût²⁵. En 1865, le conservateur-adjoint du Musée du Luxembourg lui-même, Philippe de Chennevières, fait les frais de cette attitude équivoque face au prototype anglais : alors qu'il cite, dans un article sur les musées français de province, le modèle établi en Angleterre par le South Kensington

²² Sur les répercussions en Europe de la création du South Kensington Museum et la rivalité franco-anglaise, voir Javier GÓMEZ MARTÍNEZ, *Dos Museologías: Las Tradiciones Anglosajona Y Mediterránea: Diferencias Y Contactos*, Gijón, Trea, 2006, p. 111-127.

²³ Les détails de cette donation sont fournis par Jesús Pedro LORENTE, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, traduit par Julien BASTOEN, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2009, p. 76-84.

²⁴ Daniel J. SHERMAN, *Worthy monuments : art museums and the politics of culture in nineteenth-century France*, Cambridge (Mass.) ; London, Harvard university press, 1989, p. 27.

²⁵ Henri Joseph François de TRIQUETI, *Les trois musées de Londres : le British Museum, la National Gallery, le South Kensington Museum : Étude statistique et raisonnée de leurs progrès, de leurs richesses, de leur administration et de leur utilité pour l'instruction publique*, Paris, Chez l'auteur, 1861, 112 p.

Museum, le directeur de la revue se fend d'une note par laquelle il conseille à ses lecteurs de ne plus y songer – il finira par changer d'avis quelques années plus tard²⁶. Trois semaines après la création du ministère des Beaux-arts, en 1870, une tribune d'Émile Galichon sonne comme une déclaration de guerre : si d'autres capitales européennes ont en effet suivi l'exemple de Londres, Paris est resté à l'écart de ce mouvement. Berlin a créé son Musée des arts décoratifs en 1867, au centre d'un réseau d'écoles de dessin, Stuttgart son Centralstelle, Moscou l'école Strogonoff, et Vienne le Musée autrichien pour l'art et l'industrie²⁷.

Pourtant, en 1869, deux cent trente et un établissements s'étaient présentés au sein de la section consacrée aux écoles, concours et expositions de travaux d'élèves et de professeurs, à l'exposition organisée par l'Union centrale des Arts décoratifs à Paris. Ce chiffre tend à masquer le désintérêt du public pour la production contemporaine : entre 1863 et 1876, la place et le succès de la « section rétrospective » ne cessent de croître lors des expositions organisées à l'initiative de l'Union centrale, légitimant du même coup la création – sans cesse repoussée – d'un musée de l'histoire des arts décoratifs²⁸. Valoriser la production artistique contemporaine française et la rendre compétitive sur le marché européen, aussi bien dans le domaine des beaux-arts que dans celui des arts décoratifs, c'est ce que Philippe de Chennevières va s'efforcer d'accomplir durant les années 1870.

2.1.5 Vers une annexion du palais tout entier ?

Si, comme l'écrit J. Pedro Lorente, le projet muséal de South Kensington « constitua un terrain favorable pour que naisse à Londres l'équivalent du Musée du Luxembourg²⁹ », le palais du Luxembourg constitue, pour Chennevières, le cadre indiqué pour transposer en France une institution aussi puissante que son modèle anglais.

La légitimité et la faisabilité de son programme reposent principalement sur deux arguments : la « spécialité » du palais et ses qualités spatiales. Le premier de ces arguments consiste à

²⁶ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, 1865, p. 118-131. C'est Krzysztof POMIAN, « Musées français, musées européens », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées*, *op. cit.*, p. 355, qui le rappelle très justement dans la note 23.

²⁷ Émile GALICHON, « L'art et l'industrie considérés au point de vue économique », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1870.

²⁸ Rossella FROISSART, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoirs techniques ou objets d'art ? », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées*, *op. cit.*, p. 83-90 ; Rossella PEZONE, « Controverse sur l'aménagement d'un musée des Arts décoratifs à Paris au XIX^e siècle », *Histoire de l'art*, 1991, n° 16, p. 55-63.

²⁹ Jesús Pedro LORENTE, *Les musées d'art moderne ou contemporain*, *op. cit.*, p. 76.

rappeler que « la spécialité du Luxembourg lui est imposée par son usage actuel et déjà ancien : il est nécessairement le Musée de l'art contemporain³⁰ ». Cette affirmation péremptoire s'appuie sur l'incontestable continuité qui a caractérisé l'histoire du Musée du Luxembourg au sein du palais depuis 1818, indépendamment des changements de régime politique. Cette spécialité, voulue par Louis XVIII, répondait déjà à la nécessité de créer, dans un contexte d'humiliation diplomatique – le congrès de Vienne et l'un de ses corollaires : la restitution des œuvres d'art pillées par les troupes napoléoniennes –, une vitrine artistique, élément moteur d'un nouvel âge d'or de la production artistique nationale, pièce maîtresse d'un procédé d'actualisation du mythe de la renaissance – plusieurs textes publiés entre 1815 et 1818 le suggèrent³¹.

À cette argumentation fondée sur la tradition font écho deux poncifs de l'histoire du musée, qui serviront à justifier à la fois son agrandissement et son expulsion : le confinement et l'enclavement. Dans ses *Souvenirs*, Chennevières évoque ainsi ces deux problèmes : « Galerie et salles des Vernet craquaient d'année en année de leur trop plein, et nous étions forcément limités par l'escalier du Sénat et par les salles des commissions³². » L'adjectif « limités » fait écho à l'épithète « borné », lequel qualifie respectivement, dans les lettres des 13 et 17 octobre, la surface occupée par le musée et la superficie totale du palais :

Depuis 1802, le Palais consacré aux Sénaats des deux Empires et à la Chambre des Pairs, n'a jamais livré aux arts que l'espace très borné qu'ils y occupent encore aujourd'hui. Les peintres n'ont jamais cessé de se plaindre de l'exiguïté du local, qui forçait les Conservateurs à retirer les tableaux auxquels leurs auteurs attachaient une bien naturelle importance pour faire place aux nouvelles acquisitions de l'Administration à la suite des Salons³³.

Pour en revenir au Luxembourg, je vous dirai, Monsieur le Ministre, qu'il ne faut pas vous faire illusion sur l'immensité du Palais. Il est, en réalité, beaucoup plus borné

³⁰ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

³¹ Ces différents textes, y compris les plus précoces (1815), s'accordent d'ailleurs de manière suspecte sur la paternité royale du projet et sur sa prétendue « modernité » ou « nouveauté ». Il suffira de mentionner une note étrangement prémonitoire publiée d'abord dans le *Journal des débats* puis reproduite dans *Le Moniteur Universel* du 2 décembre 1815 ; les chroniques écrites par un certain T. (Émeric-David) dans *Le Moniteur* des 22 mai, 30 mai et 7 juin 1818 ; ou encore les commentaires de Claude-Madeleine GRIVAUD DE LA VINCELLE, *Notice sur le palais de la Chambre des Pairs de France, anciennement appelé palais de Luxembourg ou d'Orléans... par M. G. de La V.*, Paris, Nepveu, 1820, 82 p., et de Charles-Paul LANDON, *Musée royal du Luxembourg, recréé en 1822 et composé des principales productions des artistes vivants... par C. P. Landon*,..., Paris, au bureau des Annales du musée, 1823.

³² Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 37.

³³ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

qu'il ne semble. Ni ses ailes, ni son centre n'ont de second étage. Ses pavillons seuls sont élevés, mais inaccessibles au public pour une circulation facile³⁴.

La première remarque, à la lecture de ces passages, découle de ce que Chennevières attribue à l'insuffisance des surfaces de cimaises la contrainte du renouvellement périodique des collections exposées ; il n'est donc pas question d'un principe dérivé d'une mission clairement établie, mais d'une conséquence indésirable du confinement du musée. On sait que le conservateur ne cessa d'insister auprès du surintendant des musées impériaux, Nieuwerkerke, pour obtenir des espaces supplémentaires.

La seconde remarque concerne une spécificité du musée d'art contemporain par rapport au musée d'art ancien : la négociation permanente entre le conservateur et le groupe de pression, à la fois omniprésent et informel, constitué par les artistes dont les œuvres sont exposées (ou non) au musée. On tient là l'une des principales difficultés inhérentes à la charge de conservateur : sa position de médiateur entre les artistes et le public, la collectivité. La sociologue Nathalie Heinich écrit à ce propos que « la profession de conservateur est [...] une profession difficile, techniquement mais aussi moralement, ne serait-ce que par la double responsabilité qu'elle engage : envers les artistes, dont elle organise le passage à la postérité ; et envers la collectivité, dont elle contribue à construire le patrimoine, les valeurs et la mémoire commune³⁵. »

La troisième remarque concerne la lucidité de Chennevières eu égard aux possibilités limitées offertes par le palais : il minimise l'espace disponible tout en mettant le doigt sur les faiblesses du bâtiment, en particulier l'inadaptation des accès, qui accentuent l'enclavement du musée au sein du palais. Toutefois, plus qu'un enclavement spatial, c'est un nouvel enclavement administratif que craignait par-dessus tout Chennevières :

L'établissement magnifique que vous auriez consacré dans le Luxembourg à la gloire et aux études des artistes contemporains serait seul digne par sa popularité, plus sûre que celle des sociétés académiques, de remplir et de garder des envahissements politiques le palais de Marie de Médicis³⁶.

³⁴ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

³⁵ Nathalie HEINICH, « La muséographie face à la transformation du statut de l'artiste », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, mars 1989, L'art contemporain et le musée, p. 37-44.

³⁶ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

[...] je défierais tout pouvoir futur de déposséder le Luxembourg du caractère que vous lui auriez imposé de palais de l'art vivant [...] ³⁷.

Avant tout, le conservateur craignait une réaffectation du palais à une autre administration ou à un ministère aussi puissant que le Sénat : il se souvenait probablement du retour du Sénat rétabli au palais du Luxembourg en 1852, qui avait entraîné la restitution à la Chambre haute d'au moins une des trois salles affectées au Musée du Luxembourg. Chennevières se doutait également que le gouvernement provisoire laisserait la place à un nouveau régime, qui se chargerait de réclamer le palais en cas de restauration du bicamérisme. Le recours à la métaphore militaire, illustré par le choix du terme « envahissements », est précisé par son auteur quelques années plus tard : « Les arts dans ce palais ont toujours dû disputer pied à pied le terrain aux puissants corps politiques qui en étaient les grands locataires [...] ³⁸. »

Par conséquent, il n'est pas exagéré de considérer que l'engagement du conservateur consiste essentiellement en une lutte permanente pour maintenir l'espace vital du musée. L'histoire du musée dans le palais du Luxembourg peut d'ailleurs se résumer à une suite d'avancées et de replis, de négociations et de « traités », au gré des retournements de situation politique ; le statut du musée était d'autant plus confus qu'il était placé, si l'on peut dire, sous plusieurs commandements : l'administration des Beaux-Arts, la direction des Palais nationaux et l'administration des Chambres hautes successives, chacune d'entre elles luttant pour maintenir ses prérogatives sur son domaine respectif.

Chennevières était lucide sur la complexité d'un tel programme ; il savait que plusieurs mois seraient nécessaires à son élaboration et à la réalisation des études préalables :

Si cette pensée vous agréait et prenait force de décision ministérielle, les personnes que vous en chargeriez auraient, pour en préparer l'exécution, tout le temps du siège ; et ce temps ne serait pas de trop, l'exécution d'un tel programme, très simple, mais large, ayant besoin d'être mûrie avec tout le soin et la prudence possibles ³⁹.

Bien que conscient des limites du palais, Chennevières envisageait l'application de son programme dans un souci d'osmose avec l'histoire, l'architecture et la décoration existantes qui, plutôt qu'un cadre contraignant, auraient constitué selon lui un écrin idéal pour

³⁷ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

³⁸ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 37.

³⁹ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

l'exposition de nouveaux chefs-d'œuvre. Ce parti rappelle celui qu'avait adopté Jeanron dans son programme pour la création d'un musée d'arts décoratifs au palais des Tuileries, où il avait préconisé « qu'une destination nouvelle n'entraînât pas des modifications profondes dans l'appropriation des localités dont l'intérêt est éminemment historique et dont la décoration honore au plus haut degré le génie de notre nation⁴⁰ ». L'historien de l'art Bruno Foucart précise cette relation d'osmose en écrivant que « la mise à disposition des objets de l'art des palais [...] détermine le caractère du musée. Le contenu est sacralisé par le contenant ; le contenant trouve sa noblesse des objets qu'il accueille dans une autre consécration⁴¹ ». Cette logique de consécration de l'objet d'art par l'objet d'art, par le truchement d'une contamination symbolique réciproque, est orientée vers la reconnaissance par le public de la valeur esthétique et patrimoniale des œuvres exposées.

Qu'en est-il, concrètement, de la situation des éléments du programme au sein du palais ? La précision des informations permet de faire une simulation au moins pour le premier étage (fig. 13). Chennevières semble prudent au moment de demander une extension du domaine du Musée du Luxembourg ; voudrait-il s'assurer un agrandissement définitif, même si le projet venait à ne pas se matérialiser ?

Il vous suffira, Monsieur le Ministre, de jeter les yeux sur un plan du Luxembourg, pour voir que ce que je réclame là pour le Musée de peintures et sculptures modernes ne touche qu'à la partie gauche du Palais, et n'entame ni le centre ni toute la partie droite du Luxembourg⁴².

Les collections du musée seraient donc redéployées sur deux niveaux, en suivant une répartition dictée par les contraintes de structure, d'éclairage et d'accessibilité. Au rez-de-chaussée viendraient prendre place les sculptures, dans deux galeries formant équerre au nord-est :

Quant à la sculpture, dont les marbres massifs faisaient courir aux planchers et voûtes inférieures les dangers les plus réels, et dont l'ascension dans les galeries entraînait chaque année des dépenses énormes, je réclamerais de vous, pour les y installer dans un jour particulièrement favorable, la possession des deux galeries du rez-de-chaussée,

⁴⁰ Philippe-Auguste Jeanron, rapport à Théobald de Lacrosse, 19/09/1849, Arch. Mus. nat., Z19.

⁴¹ Bruno FOUCART, « Le musée au XIX^e siècle : temple, palais, basilique », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées*, op. cit., p. 123.

⁴² Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

qui s'en vont en équerre depuis le portail d'entrée jusqu'au passage qui les sépare de la chapelle⁴³.

Ces deux galeries, nous le verrons, Chennevières mettra sept ans à les obtenir. Ce qu'il n'obtiendra jamais, en revanche, ce sont les salles situées dans les trois pavillons du sud-est, à la suite de la salle du Berger-Phorbas :

Aujourd'hui, si vous voulez bien, Monsieur le Ministre, nous permettre de nous étendre dans les salles qui font suite à la grande galerie, c'est-à-dire dans toute la longueur véritable du Palais, nous pourrions montrer au public un grand nombre de toiles retirées à regret du Musée, et, en outre, un choix fort important des ouvrages modernes qui décoraient dans les derniers temps les Palais nationaux de St-Cloud, de l'Élysée, etc.⁴⁴

Ces « ouvrages modernes » provenaient de la mise sous séquestre, dès le mois de septembre 1870, des biens de la famille impériale⁴⁵. À proximité des collections nationales des beaux-arts contemporains, au même étage, auraient été déployées les collections d'arts appliqués :

Je verrais, moi, un emploi peut-être plus nouveau de la grande galerie des fêtes et des pavillons à droite, emploi qui donnerait plus d'unité au Musée du Luxembourg et produirait sur l'esprit public un effet à la fois plus populaire et plus éclatant en donnant satisfaction à l'une des préoccupations de ce temps-ci. [...] Je vous proposerais donc, Monsieur le Ministre, de consacrer la galerie des fêtes et les salles afférentes à droite, à l'exposition des ouvrages choisis de nos plus habiles ornemanistes contemporains. Jusqu'à ce que cette collection prît corps, il serait facile de remplir la galerie des plus beaux meubles modernes du mobilier de la couronne dont le public ne peut jouir au dépôt de l'île des Cygnes⁴⁶.

Un pôle d'enseignement et de documentation était par ailleurs prévu dans le programme : bibliothèque à l'étage du corps central⁴⁷, ateliers de modelage et cours de dessin au rez-de-chaussée sur cour, cours généraux sur l'art dans l'ancienne salle des séances. Chennevières se

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Catherine GRANGER, *L'empereur et les arts*, op. cit., p. 339-348.

⁴⁶ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

⁴⁷ La question de l'affectation la bibliothèque, placée sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, n'est pas sans poser problème : Jules Simon aurait envisagé d'en faire passer la gestion du service des Beaux-arts à celui de l'Instruction publique. À deux reprises, Charles Blanc est intervenu pour dissuader le ministre de procéder à un tel changement d'affectation. En 1873, le directeur des Beaux-arts rappelle à Jules Simon que la bibliothèque faisait partie du projet de palais de l'art vivant élaboré par Chennevières, et qu'à ce titre, elle devait rester dans les attributions du service des Beaux-arts : « Le service de l'Instruction publique n'a rien à voir, ce me semble, dans ce futur musée qui, selon vos propres pensées et vos propres desseins, doit remplir une lacune déplorable. [...] À Kensington, la première chose qu'on a cru devoir faire a été l'organisation d'une bibliothèque de livres d'art. Une telle bibliothèque nous serait très utile, et très facilement on pourrait la composer avec les ressources fournies par le dépôt légal et le budget des souscriptions. » Charles Blanc à Jules Simon, 07/01/1873, BCMN NUM 0290 (01).

permet même le luxe de rejeter la proposition de son ministre d'abriter les sociétés savantes au Luxembourg : il suggère de les transférer plutôt dans les locaux de l'École nationale gratuite de dessin, qui serait à son tour déplacée au Petit-Luxembourg, afin d'y compléter le pôle pédagogique prévu⁴⁸. Malheureusement, les détails manquent, dans ces rapports, sur les problèmes d'accueil, d'accessibilité, de circulation et de sécurité du public notamment, ainsi que sur les conditions de conservation, de stockage et d'éclairage des œuvres. Il n'en demeure pas moins certain que la matérialisation d'un tel programme aurait entraîné des conséquences architecturales lourdes, en particulier en matière d'accessibilité : les escaliers des pavillons, trop étroit, auraient été élargis ou les accès déplacés ; des réserves auraient été aménagées, ainsi que des espaces d'accueil et des facilités à la fois pour le personnel et les visiteurs. De telles revendications auraient eu leur place dans un programme détaillé, que Chennevières n'eut jamais l'occasion d'élaborer.

À aucun moment, cependant, le conservateur n'évoque le souhait d'une reconstruction du Musée du Luxembourg : l'inadaptation croissante du palais à la fonction muséographique ne semble pas un obstacle à la réalisation du programme qu'il élabore. Les circonstances dans lesquelles furent rédigés ces rapports – le siège de Paris par les troupes prussiennes venait de débuter – n'avaient visiblement pas découragé le conservateur de se projeter dans l'avenir de son musée et de dessiner les contours d'une politique artistique ambitieuse.

2.1.6 Le siège de Paris et la Commune perturbent la mise en œuvre du « palais de l'art vivant »

Pendant le siège de Paris, durant l'hiver 1870-71, les sénateurs financent l'installation dans le palais d'une ambulance de près de trois cents lits, pour soigner les soldats. Annexe de l'hôpital du Val-de-Grâce, l'ambulance s'emplit si vite que le palais n'y suffit plus. Le jardin lui-même se couvre de baraquements destinés à accueillir les blessés ; la galerie de bois du musée est même réquisitionnée, tandis que Chennevières et le peintre Charles de Tournemine, son attaché, tentent de calfeutrer les fenêtres avec les moyens du bord pour protéger toiles et sculptures. L'évacuation du palais par le Sénat ayant libéré au rez-de-chaussée l'espace

⁴⁸ Philippe de Chennevières, rapport à Jules Simon, 17/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a. L'École gratuite de dessin avait été fondée en 1766 par J.-J. Bachelier ; elle était située rue de l'École de Médecine, non loin du Palais du Luxembourg et de l'École des beaux-arts. La capitale était visiblement la quatrième ville française à se doter d'une telle école, après Rouen (1740), Reims (1748) et Dijon (1766), d'après Roland SCHAEER, *L'invention des musées*, *op. cit.* Ces écoles, contrairement aux écoles des beaux-arts, étaient consacrées à l'apprentissage du dessin appliqué aux objets d'art.

auparavant occupé par l'imprimerie, Chennevières envisage son annexion pour y exposer la sculpture. Le conservateur ne donne pas d'indication chronologique précise de cette opération. On peut supposer qu'elle eut lieu après la fin de la Commune, fin mai ou début juin 1871. D'après une lettre que Charles de Tournemine adressa à son supérieur, alors auprès de sa famille à Bellême (Orne), le principe de l'annexion fut validé par Jules Simon entre le 6 et le 24 mars 1871. Chennevières envisageait alors, après six mois de troubles, le nettoyage des galeries et la réouverture du musée au public. Pourtant, ni lui, ni Tournemine, n'étaient plus maîtres de leur domaine. Dans ce laps de temps, Gustave Courbet est nommé brigadier au Musée du Luxembourg... semble-t-il sur proposition de Chennevières⁴⁹. Mi-avril, le même Courbet est à l'initiative d'une Fédération des artistes, rapidement absorbée par la Commune. Fin avril, trois délégués de la sous-commission des musées de la Fédération des artistes – le caricaturiste André Gill⁵⁰, le sculpteur Jean Chapuy et le peintre Eugène Gluck, spécialement envoyés au Luxembourg, chargent Tournemine de faire accélérer la suppression de l'ambulance et l'assainissement des salles du musée en vue de le rouvrir le 15 mai. Tournemine s'aide, pour cette mission, d'une « brigade de gardiens du Louvre, de militaires convalescents et de [ses] gardiens du musée⁵¹ » :

Et alors, nous travaillâmes. Le bataillon de gardiens lava, frotta, épousseta, les cadres enchâssèrent de nouveau leurs toiles et la bonne odeur du vernis du Musée chassa les émanations pharmaceutiques de l'ambulance⁵².

En outre, la volonté d'aménager une section de sculpture dans la galerie nord du rez-de-chaussée se heurtait à l'occupation anarchique des lieux depuis la fin du siège. André Gill se remémore ainsi son arrivée au Luxembourg :

⁴⁹ Charles de Tournemine à Philippe de Chennevières, 24/03/1871, lettre reproduite *in extenso* dans Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *op. cit.*, p. 45. Courbet, qui avait fait partie de la commission d'artistes chargée de la sauvegarde des richesses des musées, avait été nommé par Jules Simon membre d'une autre commission, officielle celle-là, chargée de statuer sur les rumeurs de détournement d'œuvres par les conservateurs ; il refusa de signer le rapport qui innocentait notamment Chennevières.

⁵⁰ Louis-Alexandre Gosset de Guines, mieux connu sous le pseudonyme d'André Gill (1840-1885). On doit la première biographie posthume de l'artiste à Armand LODS et VÉGA, *André Gill, sa vie, bibliographie de ses œuvres*, Paris, L. Vanier, 1887, 132 p.

⁵¹ Charles de Tournemine, rapport à Jules Simon, 06/06/1871, 8 p., Arch. nat., F17 2685.

⁵² André Gill, cité par Léon ROUX, « Un prédécesseur de Léonce Bénédict au Musée du Luxembourg », *loc. cit.*, p. 860. Ainsi que le résume J. Pedro Lorente, « The revolutionists of 1871 showed a greater interest for the gallery of living artists. In fact, one of their first concerns seems to have been to rearticulate this museum and making of it an instrument of propaganda at the service of their political discourse. » (Jesús Pedro LORENTE, *Museums for nineteenth century art? A socio-historical study of the creation of galleries of modern art before World War I and their legacy*, University of Leicester, Leicester, 1993, p. 59.)

Au rez-de-chaussée, dans l'aile de bâtiment qui contient aujourd'hui la sculpture, les gardiens familiers avaient imaginé, construit, consolidé maintes bicoques en planches, très propices à leur agrément domestique : un parfum de saucisses, de pommes de terre frites, circulait sous les voûtes : des tuyaux noirs de cuisine s'enfonçaient dans les pilastres corinthiens : c'était joli tout à fait ! La nourriture substantielle primant l'intellectuelle ; le ventre à la place du cerveau ; comble du naturalisme⁵³ !

Plusieurs architectes de la commission des artistes⁵⁴ estimèrent à 3 500 francs le montant des travaux à effectuer pour restaurer les galeries de peintures et aménager la galerie de sculpture. Seuls 1 500 francs furent accordés le 10 mai par le délégué aux finances, Jourde, et l'on décida par conséquent d'ajourner l'abattage des cloisons de la galerie de sculpture au rez-de-chaussée, qu'avait entrepris un certain Lemaire⁵⁵, prétendant avoir été nommé architecte du Luxembourg par la Commune. Cet imposteur fut relevé de ses fonctions le 15 mai, tout comme Chennevières et Tournemine le surlendemain. Sur proposition de la Commission fédérale des artistes, André Gill fut nommé administrateur provisoire du Musée du Luxembourg, avec pour adjoints Chapuy et Gluck⁵⁶. Les trois délégués purent dès lors concentrer leurs efforts sur la « réappropriation » de la section de peintures, que la commission des artistes avait l'intention d'instrumentaliser pour servir la cause de la Commune.

Faisant fi de l'entrée des Versaillais dans Paris le 21 mai, André Gill ordonna dès le lendemain de hâter l'exécution des travaux. Le 23, le Luxembourg devait être incendié : le sang froid de Tournemine, pourtant gravement malade, permit d'éviter le pire : 200 fédérés, soignés dans l'ambulance encore en place dans le musée, en auraient été les premières victimes. Le sursis fut de courte durée : si le palais du Luxembourg échappa aux flammes, malgré la présence probable de touries de pétrole dans la cour, les archives relatives à la création du musée auraient, elles, disparu dans l'incendie de l'Hôtel de Ville. C'est

⁵³ André GILL, *Vingt années de Paris*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883, p. 17.

⁵⁴ Parmi lesquels Louis-Charles Boileau, Joseph-Louis Delbrouck, Joseph Nicolle et Gustave-Laurent Raulin, tous trois anciens élèves de l'École des beaux-arts.

⁵⁵ Alfred Darcel évoque un « soi-disant architecte », dans Alfred DARCEL, « Les musées, les arts et les artistes pendant la Commune », *Gazette des beaux-arts*, 01/01/1872, p. 63. Il s'agirait d'Edmond Lemaire, né en 1853, élève de la promotion 1871-72 à l'École des beaux-arts. Constant-Dufeux, mourant, n'était pas en état de défendre sa fonction.

⁵⁶ André Gill décrit ainsi sa mission : « L'ordre nous fut donné de remplacer les directeurs et conservateurs des musées, mais je crois bien que nous n'avons dérangé personne. Délégué pour ma part au Luxembourg, non comme conservateur puisque nous avons décidé de n'accepter aucune fonction, mais comme administrateur provisoire, j'engageai M. de Tournemine à ne voir en moi qu'un passant désireux de l'aider, non de le gêner, et c'est ce qu'il fit avec une bonne grâce exquise, admettant les exigences du moment. » (André GILL, « Lettre d'André Gill à Hippolyte de Villemessant », *Le Figaro*, 09/06/1871.)

probablement pendant la période de flottement qui suivit la Semaine sanglante que Chennevières, revenu à Paris le 31 mai, saisit l'occasion de rendre effective l'annexion validée par le ministre de l'Instruction publique :

Je pris le parti d'envahir la galerie et de l'encombrer de mes marbres et bronzes avant qu'elle eût été nettoyée, et les travaux de réparation de l'architecte se firent à travers cet affreux entassement⁵⁷.

Dans le même temps, les autres espaces vacants du palais furent réquisitionnés par la Ville pour y abriter les services de la Préfecture de la Seine, auparavant abrités dans l'Hôtel de Ville. Un nouvel envahissement qui marqua, pour les conservateurs, le début d'un nouveau combat : « Cependant d'autres services du Palais, jaloux du pauvre musée, bataillèrent encore⁵⁸. » Le conseil municipal s'était installé dans la salle du Trône, où Chennevières ambitionnait d'installer une partie de son musée des arts industriels. La densité de bureaux aménagés à l'intérieur du palais, jusque dans la salle du Livre d'or, était telle que des baraquements en bois avaient dû être construits dans la cour pour pallier la saturation du palais⁵⁹ (fig. 14).

2.2 Expansion du musée malgré une nouvelle cohabitation

Pour la seconde fois en vingt ans, l'extension du musée à l'intérieur du palais coïncidait avec une absence du Sénat. Elle confirmait, d'une certaine manière, que l'emprise du Sénat se traduisait essentiellement en termes de pression spatiale et que, du point de vue de ses hauts représentants, la relation que le musée entretenait avec lui relevait moins de la symbiose que du parasitisme architectural. Néanmoins, alors que l'extension obtenue sous la Seconde République avait été partiellement réduite après la restauration de la Chambre Haute par la constitution du 14 janvier 1852, l'annexion opérée par Chennevières fut définitivement acquise. Elle dota le musée d'une surface horizontale supplémentaire de 134,67 m². Selon toute vraisemblance, les « travaux de réparation » évoqués par le conservateur se résumèrent à l'achèvement de la démolition des cloisons établies au moment de l'installation de

⁵⁷ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ D'après Arthur HUSTIN, *Le Palais du Luxembourg : ses transformations, son agrandissement, ses architectes, sa décoration, ses décorateurs*, Paris, P. Mouillot, 1904, p. 28. L'emplacement de ces baraquements est indiqué sur un plan du domaine du Luxembourg, daté de 1874, mais annoté et légendé le 20 janvier 1879 par Charles Gondoin, Arch. nat., CP, Va/11/60. D'autres documents sur cette occupation figurent dans les dossiers Arch. nat., F21 2339/8-1880 ; 1-1882 ; 6-1883.

l'imprimerie du Sénat, ainsi qu'au remplacement des fenêtres brisées au rez-de-chaussée et dans la grande galerie par le souffle de l'explosion de la poudrière⁶⁰ le 23 mai 1871. Dès 1871, la section de sculpture, composée en grande partie d'œuvres prélevées au dépôt des marbres situé rue de Varenne, compte déjà près de soixante-dix numéros.

Dans son introduction au catalogue de l'exposition éponyme intitulée *Le Musée du Luxembourg en 1874*, Geneviève Lacambre affirme que c'est en 1874-75 que le musée atteint son extension maximum dans le palais du Luxembourg⁶¹. Un examen plus approfondi des sources d'archives et de la presse permet de montrer que cette expansion s'est poursuivie jusqu'en 1878, l'année de l'Exposition universelle dans la capitale. L'expansion du musée se fait, paradoxalement, malgré la présence et la pression de la Préfecture de la Seine.

La nomination de Philippe de Chennevières à la direction des Beaux-arts, en 1874, et, par conséquent, son double contrôle sur le musée, en tant que conservateur et en tant que directeur des Beaux-arts, semblent lui donner la latitude nécessaire pour prendre plusieurs mesures son projet d'expansion du musée au sein du palais du Luxembourg, malgré la pression exercée non plus par le Sénat, mais par la Préfecture de la Seine, au point, d'ailleurs, que la rumeur d'une annexion de l'intégralité des salles du musée par cette administration se répand en mars 1874⁶².

2.2.1 Une concentration des pouvoirs propice à l'expansion du musée dans le palais ?

Philippe de Chennevières est nommé directeur des Beaux-arts dans un contexte politique chaotique, en remplacement de Charles Blanc. Georges Lafenestre – que Chennevières fit nommer chef du bureau des Beaux-arts en 1876 – s'en souvient non sans émotion :

Telle était déjà la somme des services rendus, des travaux accomplis et des expériences accumulées par le conservateur du Luxembourg lorsque le maréchal de Mac-Mahon, président de la République, l'appela à la direction des Beaux-arts, le 23 décembre 1873. On ne pouvait choisir un homme mieux préparé⁶³.

⁶⁰ Celle-là même qui avait été transférée hors du palais en 1850.

⁶¹ Geneviève LACAMBRE (éd.), « Introduction », *Le Musée du Luxembourg en 1874*, op. cit., p. 11.

⁶² « Ce qui se passe. Le musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 01/03/1874 ; « Les on-dit », *Le Rappel*, 02/03/1874.

⁶³ Georges LAFENESTRE, « Le marquis de Chennevières », loc. cit. Voir aussi Georges BERGER et Philippe de CHENNEVIÈRES, « Les peintures de M. Baudry au foyer du nouvel Opéra », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/01/1876, pour la nomination de Lafenestre, qui fut par ailleurs le beau-père de Léonce Bénédict, deuxième successeur de Chennevières à la conservation du Musée du Luxembourg.

C'est donc principalement pour ses compétences multiples et son expérience que Chennevières est choisi par Mac-Mahon, sur les conseils d'Oscar de Fourtou, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Il entre en fonction rue de Valois au mois de janvier 1874, laissant à son adjoint Paul Dubois, remplaçant de Charles de Tournemine, le soin de s'occuper des affaires courantes au Luxembourg, qu'il ne délaisse pas pour autant⁶⁴. Pendant ce temps, l'idée d'un relogement des collections d'art contemporain dans un édifice plus vaste fait son chemin, la saturation étant devenue une menace permanente : au peintre Alexandre Ségé, qui demandait à Charles Blanc son soutien pour que l'une de ses toiles puisse être placée au Luxembourg, le directeur des Beaux-arts répondit que « le Luxembourg est encombré, archi-encombré⁶⁵ » ; autre indice d'une étroitesse des lieux, le règlement du musée est modifié en janvier 1875 pour limiter le temps de travail matinal des copistes, afin de garantir aux visiteurs un parcours plus fluide l'après-midi⁶⁶.

La concentration des pouvoirs entre les mains de Philippe de Chennevières l'aide-t-elle pour autant à faire aboutir plus facilement certains projets de réparation, embellissement ou modernisation des espaces occupés par le musée ? De toute évidence, un grand nombre d'entre eux sont restés lettre morte, à commencer par le plus ambitieux : le remplacement des lucarnes cintrées de la grande galerie par des combles vitrés centraux sur le modèle de ceux de la grande galerie du Louvre⁶⁷. Parmi les autres projets qui n'ont pas abouti, on retiendra l'installation de six bouches avec raccord pour la lutte contre les incendies⁶⁸, le déplacement des bureaux du télégraphe dans les communs rue de Vaugirard pour agrandir la galerie de sculpture au rez-de-chaussée, l'installation de compositions commandées à quatre artistes en vue pour orner les plafonds des salles de l'aile ouest⁶⁹.

⁶⁴ Le sculpteur Paul Dubois avait été nommé le lendemain de la mort de Charles de Tournemine survenue le 22 décembre 1872.

⁶⁵ « Le Luxembourg est encombré, archi-encombré. Tant qu'on n'aura pas de place au Louvre pour y recevoir les tableaux des peintres modernes récemment morts tels que Delacroix et Ingres, il m'est impossible de songer à un remaniement quelconque. » Charles Blanc à Alexandre Ségé, 27/11/1872, Arch. nat., F21 181. Citée par Geneviève LACAMBRE (éd.), « Introduction », *Le Musée du Luxembourg en 1874, op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ « Les on-dit », *Le Rappel*, 14/01/1875.

⁶⁷ Un projet formulé en 1873, et estimé à 131 000 francs. D'après Charles Gondoin, [récapitulatif des demandes de crédits demandés depuis plusieurs années pour exécuter des travaux au palais du Luxembourg], 1876, Arch. nat., F21 2339.

⁶⁸ Installation demandé en 1875, pour un montant de 12 000 francs.

⁶⁹ Les compositions commandées en 1875, pour un total de 12 000 francs, à Carolus Duran, Tony Robert-Fleury, Félix-Henri Giacomotti et Jules Lefebvre, n'ont jamais été posées.

Les deux principaux projets menés à leur terme sous la direction de Philippe de Chennevières, entre 1874 et 1878, ont consisté à reconstruire les deux couloirs provisoires établis sur la terrasse de la façade sur la rue de Vaugirard, et à agrandir la galerie de sculpture au rez-de-chaussée du palais. Ces deux réalisations, pourtant, n'ont pas été perçues dans la presse comme de véritables améliorations, ce qui doit nous inciter à relativiser le bilan de Chennevières.

2.2.2 La reconstruction de la galerie de bois : une amélioration discutable ?

L'absence de recul ou de perspective, l'accumulation des œuvres, caractérisaient la galerie de communication en bois, convertie depuis sa construction en 1857 en un espace muséographique destiné à l'exposition de quelques dessins. Conçue comme un corridor provisoire, en attendant un hypothétique déménagement du musée ou la construction d'une galerie en pierre pour rompre l'isolement de la rotonde, la galerie subit une usure accélérée à partir du moment où, pendant le siège de Paris, elle fut réquisitionnée pour abriter une partie des blessés soignés dans le palais :

il a fallu que les varioleux du siège en eussent, par leurs déjections affreuses, empoisonné les tentures, les parquets et les cloisons des planches, pour obtenir qu'on l'élargît de toute la surface de son dallage, et qu'on en fit le délicieux promenoir, où j'ai pu suspendre tous les plus charmants tableaux de chevalet de la collection⁷⁰.

Philippe de Chennevières ne donne pas, dans ce passage, de détails sur la procédure nécessaire à la reconstruction de la galerie. Le projet remonterait au plus tard au mois d'avril 1873, soit plus de deux ans après le siège de Paris, si l'on en croit les archives disponibles⁷¹. C'est encore en tant que conservateur du Musée du Luxembourg que Chennevières prend l'initiative de transmettre officiellement sa demande à Jules Simon, début mai 1873. La conjoncture politique décide de la suite de l'affaire : le dossier est transmis par Jules Simon à son homologue des Travaux publics, Oscar de Fourtou, le 17 mai 1873, mais son traitement reste suspendu au sort des deux ministères. En effet, le lendemain, 18 mai 1873, intervint un remaniement du cabinet Dufaure : William Waddington remplace Jules Simon et René Béranger succède à Oscar de Fourtou... pour une semaine. L'élection de Patrice de Mac Mahon à la présidence de la République le 24 mai suivant précipite la formation d'un

⁷⁰ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 37.

⁷¹ La documentation concernant ce projet est conservée aux Arch. nat., F21 4484/8/a et aux Arch. Mus. nat., L23.

nouveau cabinet, cette fois sous la présidence de De Broglie, qui attribue à Anselme Batbie le portefeuille de l'Instruction publique et des Beaux-arts, et à Alfred Deseilligny celui des Travaux publics. Ces deux ministres héritent donc d'un dossier conçu à l'origine par le tandem Chennevières-Simon. Comme il fallait sans doute s'y attendre, la réponse d'Alfred Deseilligny à Anselme Batbie, transmise le 17 juin de la même année, est négative⁷² (fig. 15).

De même que les travaux de construction de la galerie de communication en bois avaient été retardés pour raisons budgétaires dans les années 1850, de même la question de sa reconstruction est différée non seulement par les aléas de la conjoncture politique, mais aussi par le fait que le ministère des Travaux publics ne souhaite pas prélever sur une ligne du budget qui lui est alloué pour 1874 les crédits nécessaires au financement des travaux qui lui incombent, puisque les gros travaux d'entretien et de réparation au palais du Luxembourg dépendent de la direction des Bâtiments civils et Palais nationaux. Renouvelée en 1874, la demande reçoit cette fois un accueil plus favorable à la fin du mois d'avril et les travaux sont finalement exécutés en mai et juin suivants : la galerie d'origine est donc démontée puis remplacée par une nouvelle, également en bois⁷³.

Néanmoins, si l'on confronte les différentes sources, les informations sur la nature exacte de l'opération s'avèrent contradictoires. Une source légèrement antérieure au chantier laisse entendre que l'ambition du conservateur était de doubler la largeur de la galerie⁷⁴, ce que semblerait confirmer le récit qu'en fait Chennevières, dix ans plus tard, lorsqu'il évoque « un élargissement de toute la surface de son dallage⁷⁵ » et qualifie la galerie de « délicieux promenoir⁷⁶ ». C'est la même impression positive qui ressort d'une brève publiée quelques mois après l'opération :

⁷² [...] J'ai le regret de vous faire connaître que la situation des crédits de l'exercice courant ne permet pas de pourvoir, quant à présent, à la dépense, relativement importante, qu'occasionnerait l'exécution des travaux dont il s'agit ; mais j'espère qu'il sera possible d'effectuer cette dépense sur les ressources du budget de 1874. » Alfred Deseilligny à Anselme Batbie, 17/06/1873, Arch. Mus. nat., L23.

⁷³ Geneviève LACAMBRE (éd.), « Introduction », *op. cit.*, p. 11. La galerie n'a donc pas été terminée en 1873, comme l'affirme Pascal BONAFOUX, *Le Musée du Luxembourg à Paris*, [Milan], Skira, coll. « Guides Skira », 2005, p. 54.

⁷⁴ « On vient de démolir au Musée du Luxembourg, la galerie en charpente peinte extérieurement en coutil qui réunissait le pavillon central de l'horloge aux deux ailes du palais. Cette galerie va être reconstruite avec des dimensions doubles ; elle recevra un certain nombre de tableaux qui n'ont pu trouver place dans les autres parties du musée ». « Courrier des théâtres, des lettres et des arts », *La Presse*, 02/06/1874.

⁷⁵ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Au Luxembourg », *loc. cit.*, p. 37.

⁷⁶ *Ibid.*

Le corridor vitré intérieur [...] a été très heureusement transformé en une galerie de peinture. Cette galerie est très claire, et les tableaux qui y sont exposés remplacent d'une manière très avantageuse les croquis et les gravures que l'administration y avait placés autrefois⁷⁷.

Or, d'autres sources viennent nuancer, quand ce n'est pas mettre en doute, l'hypothèse d'une amélioration de cet espace du musée. Un compte-rendu de visite, paru six mois seulement après le chantier, contient une description plus nuancée du résultat :

Il nous faut retourner sur nos pas pour entrer dans la longue galerie vitrée qui précède les dernières salles du musée. C'est alors que nous nous trouvons en face de notables changements et de dispositions moins défectueuses que les précédentes. La galerie a été élargie d'un mètre 80 cent., mais elle est encore trop étroite, et cette exigüité présente des inconvénients sérieux pour les visiteurs et pour les artistes⁷⁸.

Une autre description, due à Étienne Arago, cinq ans après la fin des travaux, discrédite également le récit de son prédécesseur :

Cette étroite et basse galerie qui, de l'extérieur, fait l'effet de deux tentes placées le long des terrasses, et dans lesquelles ne peuvent être exposés que des tableaux de petite dimension qu'on voit sans recul possible ; ces galeries, dis-je, pourraient être élargies de trois mètres et élevées de plafond, de telle sorte que les tableaux de grande dimension pourraient être logés avantageusement⁷⁹.

L'élargissement de trois mètres que réclame Étienne Arago pourrait indiquer que la galerie de bois avait bien été élargie, mais insuffisamment pour faire oublier sa fonction distributive initiale. Malheureusement, les cotes exactes de cette première galerie ne sont pas connues, et les mesures disponibles pour la seconde incitent à la prudence : deux documents manuscrits non datés mais probablement contemporains apportent des informations contradictoires⁸⁰.

⁷⁷ « La galerie des statues au Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 16/04/1875.

⁷⁸ Paul GALLERY DES GRANGES, « Une visite au Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 19/01/1875.

⁷⁹ Étienne Arago, annotations manuscrites sur un plan du premier étage palais du Luxembourg, s.d. [1879], Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁸⁰ *Ibid.*, et une note anonyme intitulée « Musée du palais du Luxembourg », Arch. Mus. nat., 2HH4 également. La graphie du dernier document n'est pas celle d'Étienne Arago ; il est permis de l'attribuer à Charles Gondoin ou à l'attaché de conservation, Paul Frédy de Coubertin (en poste de 1879 à 1881). Si la hauteur y est évaluée à 2,25 ou 2,26 m, la longueur totale varie de 42,25 à 48 m ; la déduction de la largeur des fenêtres dans le premier cas ne suffit pas à expliquer cette différence. La largeur reste le principal point d'ombre : l'un des documents indique une cote de 2,98 m, sans préciser s'il s'agit d'une dimension hors tout ou de la largeur utile. En effectuant un calcul d'après un troisième relevé contemporain (Charles Gondoin, Plan du premier étage du palais du Luxembourg, juillet 1879, coloré et annoté postérieurement, Arch. nat., CP, Va/11/73), qui indique une surface totale de 150 m², on obtient une largeur comprise entre 3,125 et 3,55 m², qui correspond certainement à la largeur hors tout. Ce relevé, dressé par Gondoin et annoté postérieurement sous la direction d'Arago, pourrait confirmer cette deuxième hypothèse : les deux galeries n'y occupent pas la totalité de la largeur des terrasses. Si la version d'Arago s'avère la plus exacte, alors Chennevières pourrait avoir enjolivé la description d'une partie

Deux mesures prises en janvier 1875 viennent néanmoins confirmer l'hypothèse d'un agrandissement de la galerie plus limité que celui que suggère Chennevières. Toutes deux découlent du constat suivant :

Le nouveau couloir qui réunit les deux ailes du musée est très étroit, et l'affluence des visiteurs étant fort grande, surtout le dimanche, les toiles exposées à hauteur d'appui courent le risque d'être endommagées⁸¹.

L'étroitesse de la nouvelle galerie oblige donc le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dans un souci de protection des collections, premièrement à « faire poser le long de ce couloir une balustrade en fer, aussi simple que possible, qui, placée à 30 centimètres du mur, suffira pour préserver nos tableaux⁸² » – mesure traitée en un temps record⁸³ –, et deuxièmement à limiter l'accès des copistes à cet espace muséographique :

En effet, tandis que le public ne peut que très difficilement circuler, les artistes ne seront admis à travailler de ce côté que deux ou trois heures le matin, à cause de la foule qui encombre dans l'après-midi ce long couloir. Nous comprenons cette mesure nécessitée par la circulation, mais les artistes auront plus d'une fois à s'en plaindre, car elle les empêchera de travailler à loisir devant des toiles qui valent la peine d'être étudiées sérieusement⁸⁴.

Ces deux mesures s'accompagnent d'une troisième, qui ne concerne pas la galerie de bois mais vise le renforcement de la protection de la porte du musée donnant sur l'escalier d'honneur de l'aile ouest⁸⁵. Il s'agit de la première mesure de conservation préventive destinée à anticiper les vols et actes de vandalisme au Musée du Luxembourg. Auparavant, les mesures étaient prises en réaction à des incidents résultant soit de la négligence humaine soit des conditions climatiques.

du musée qui ne pouvait véritablement pas prétendre à se voir attribuer le statut de galerie, au sens muséographique du terme, même si elle en avait, par défaut, la fonction.

⁸¹ Arthur de Cumont à Eugène Caillaux, 23/01/1875, Arch. Mus. nat., L23.

⁸² *Ibid.*

⁸³ L'urgence est telle que trois jours plus tard, le 26 janvier 1875, Eugène Caillaux donne son aval à Charles Gondoin pour commencer les travaux : « Je m'empresse de vous informer que j'ai donné l'ordre à l'architecte du Palais, M. Gondoin, de faire exécuter immédiatement le travail dont il s'agit. » Eugène Caillaux à Arthur de Cumont, 26/01/1875, Arch. Mus. nat., L23.

⁸⁴ Paul GALLERY DES GRANGES, « Une visite au Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁸⁵ « En outre, j'ai prescrit des mesures pour que, conformément à la demande de l'administration des Beaux-Arts, une grille ou des panneaux en fer soient posés devant la porte vitrée du Musée, située sur le grand escalier. » Eugène Caillaux à Arthur de Cumont, 26/01/1875, Arch. Mus. nat., L23.

2.2.3 Extension de la section de sculpture :

Première étape d'une stratégie de conquête du palais du Luxembourg par le musée, la transformation de la galerie nord du rez-de-chaussée en galerie de sculpture contemporaine ne laisse toutefois pas une marge de manœuvre importante aux conservateurs pour accroître la collection. Entre 1871 et 1875, le solde très légèrement positif (cinq numéros supplémentaires) pourrait faire croire que le mouvement des œuvres est quasi inexistant ; en réalité, la limitation de l'espace disponible et l'absence de réserves *in situ* imposent, d'une part, une gestion en flux tendus des collections exposées, ou en d'autres termes, le maintien d'une certaine équivalence des entrées et sorties d'œuvres (13 entrées pour 8 sorties), et d'autre part la recherche d'alternatives à la galerie de sculpture – pas toujours adaptées, d'ailleurs, d'un point de vue muséographique :

les autres emplacements réservés aux artistes sculpteurs sont tout à fait défectueux. Les œuvres de nos artistes sont éparpillées au hasard, cachées dans des niches, dans des trous, derrière les portes, au-dessous des fenêtres, dans l'ombre, et échappent la plupart aux recherches du public⁸⁶.

La galerie de sculpture concentre néanmoins l'essentiel des critiques, en particulier au moment de la réouverture du musée, après le « remaniement » annuel, en janvier 1875. Dans cette salle « étroite, presque sans lumière, et dans laquelle cinquante personnes ont beaucoup de mal à se mouvoir⁸⁷ », les sculptures sont « entassées » jusqu'à saturation totale de l'espace, comme le dénonce Paul Gallery des Granges :

Pauvre musée de sculpture ! Il n'a pas eu sa part du bénéfice des améliorations qui se sont effectuées au Luxembourg. [...] Comme elles sont à l'étroit, toutes ces statues ! N'entendez-vous point ces Amours, ces lutteurs, ces déesses, ces pêcheurs pousser le même cri : De l'air ! de l'air ! Il y a surtout dès l'entrée une cloison malencontreuse qui rétrécit encore davantage la galerie et que l'administration pourrait bien jeter bas. [...] ⁸⁸

A ces défauts, s'ajoutent l'humidité, évoquée *a posteriori* par les commentateurs au moment du déménagement du musée en 1886, et la faible résistance du plancher. Comme le fait observer le *Figaro*, « à peine le Musée du Luxembourg est-il rendu au public, que voilà déjà la galerie de sculpture qu'on est obligé de fermer pour y faire des réparations urgentes⁸⁹ ». En

⁸⁶ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1875.

⁸⁷ « La galerie des statues au Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 16/04/1875.

⁸⁸ Paul GALLERY DES GRANGES, « Une visite au Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁸⁹ *Le Figaro*, 18/01/1875.

effet, la fermeture en urgence de la galerie est justifiée par l'effondrement partiel du dallage sous le poids des statues :

Une des figures de marbre de la galerie du Luxembourg, s'enfonce dans une cavité qui donne passage aux tuyaux du calorifère. Il y a grand danger pour la statue & celles qui sont dans le voisinage à laisser les choses en cet état : aussi je viens vous prier d'envoyer d'urgence les marbriers pour mettre ce marbre en sûreté⁹⁰.

On avait visiblement sous-estimé la capacité du plancher dallé à résister au poids des statues exposées. Que ce soit au premier étage ou au rez-de-chaussée, le sol n'avait pas été conçu pour un tel usage.

2.2.3.1 Négociations pour l'extension de la section de sculpture

La réouverture du musée en janvier 1875 relance, comme à l'accoutumée, le débat sur l'insuffisance des espaces d'exposition et, avec lui, les rumeurs annonçant la fermeture de salles ou les projets d'annexion d'espaces supplémentaires pour le musée : « Plusieurs de nos confrères ont déjà signalé le défaut capital dont nous parlons ; nous n'hésitons pas à nous associer à ces justes réclamations⁹¹. »

Tandis que la *Chronique des arts* s'interroge sur les possibilités d'extension de la galerie de sculpture au rez-de-chaussée du palais⁹², Paul Gallery des Granges disculpe les responsables du musée, en rappelant que « ce n'est pas [qu'ils] ne désirent vivement que de nouvelles galeries soient mises à leur disposition, car les œuvres de nos artistes vivants sont logées bien à l'étroit ; mais leurs demandes sont restées jusqu'ici sans résultat⁹³ ». Philippe de Chennevières et Paul Dubois sont en effet en pourparlers avec le ministère de l'Instruction publique au plus tard depuis 1874. Les conservateurs convoitent deux salles, situées au rez-de-chaussée du pavillon nord-est, qui avaient été soustraites au musée pour l'installation du « bureau télégraphique » en 1864, à la demande des sénateurs :

La galerie actuelle de la sculpture contemporaine est insuffisante. Si vous approuvez, M. le Ministre [Charles de Larcy], la translation du Télégraphe dans les communs du Luxembourg, 36, rue de Vaugirard, translation qui vous est demandée par votre

⁹⁰ Paul Dubois à Frédéric Reiset, 11/01/1875, Arch. Mus. nat., L23.

⁹¹ Paul GALLERY DES GRANGES, « Une visite au Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ « Et puis ne trouverait-on pas dans le voisinage une autre galerie occupée seulement par deux ou trois employés, susceptible d'être annexée à la galerie de sculpture existant déjà ? Nous appelons l'attention de qui de droit sur ce point. » « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1875.

collègue des Beaux-arts [Oscar de Fourtou] et dont j'ai l'honneur de vous faire la proposition ci-dessous. L'administration des musées pourra augmenter de plus des deux tiers l'emplacement destiné à ses expositions de sculpture. Elle pourra y placer toutes les œuvres d'art qu'elle est obligé [*sic*] en ce moment faute de place de laisser dans les différents dépôts de l'État où elles restent ignorées du public [*sic*] au grand regret de leurs auteurs⁹⁴.

L'architecte entérine ici, sans s'en douter, l'échec de la mission du musée des artistes vivants, telle qu'elle avait été esquissée par Étienne Lavallée, alors secrétaire général chargé de l'administration des Musées, dans une lettre adressée au Comte de Pradel, directeur général de la Maison du Roi, dès 1815 :

Paris est rempli d'hommes de mérite dans la peinture, la sculpture et la gravure, et on ne les connaît pas en Europe, parce que les guerres ont éloigné depuis vingt-cinq ans de cette capitale tous les étrangers. Ils ne peuvent actuellement faire voir leurs travaux que tous les deux ans aux expositions publiques et, passé ce temps, leurs ouvrages retournent dans leurs ateliers ou vont dans des magasins ou palais éloignés de la capitale rester ignorés⁹⁵.

Une fois encore, l'argument utilisé par Chennevières par l'intermédiaire de l'architecte en chef Charles Gondoin⁹⁶, successeur d'Alphonse de Gisors, repose sur la stratégie qu'on pourrait surnommer « des chaises musicales » : il s'agit de déplacer un service « enclavé » pour permettre une extension du musée. Toutefois, contrairement à l'erreur qu'il avait faite avec Hautpoul au sujet du déplacement de l'imprimerie, Chennevières veille à ce que l'architecte prévoie une alternative peu onéreuse pour la réinstallation du bureau télégraphique dans l'un des communs du palais⁹⁷ (fig. 16).

Oscar de Fourtou, qui avait précédemment occupé les fonctions de ministre des Travaux publics et qui était à l'origine de la nomination de Chennevières à la direction des Beaux-arts,

⁹⁴ Charles Gondoin, rapport à Charles de Larcy, 04/03/1874, document communiqué par Dominique Jardillier, Direction de l'Architecture au Sénat, cote inconnue.

⁹⁵ Étienne Lavallée au Comte de Pradel, 23/11/1815, Arch. nat., O3 1430). Citée par Geneviève LACAMBRE, « Les achats de l'État aux artistes vivants : le Musée du Luxembourg », *op. cit.*

⁹⁶ Charles-Jacques Gondoin (1814-1889), fils de Jacques Gondoin, architecte de l'École de Médecine, il a visiblement suivi des enseignements de l'École des beaux-arts en 1831 mais n'est pas considéré comme un ancien élève. Inspecteur du palais du Luxembourg, sous les ordres d'Alphonse de Gisors, de 1845 à 1849, il en est l'architecte adjoint, de mars 1849 à 1871, puis l'architecte en chef à partir du 14 août 1871. Il est fait chevalier de la légion d'honneur en 1877.

⁹⁷ « Ce déplacement ne présente pour son exécution aucune difficulté et l'installation du bureau télégraphique dans la rue Garancière sera peu dispendieuse. Elle ne consistera qu'en un percement de porte, carrelage du sol et quelques travaux [*sic*] de menuiserie et peinture. » Minute d'un rapport de Charles Gondoin à Charles de Larcy, Paris, 4 mars 1874, document communiqué par Dominique Jardillier, Direction de l'Architecture au Sénat, cote inconnue.

apparaissait comme le médiateur idéal pour faciliter la négociation visant à obtenir des espaces d'exposition supplémentaires pour la section de sculpture contemporaine. Peine perdue : le remaniement ministériel de mai 1874 prive le Musée du Luxembourg de son plus solide soutien. Nommé à l'Intérieur, Oscar de Fourtou laisse sa place au vicomte Arthur de Cumont qui, selon Chennevières, « ne savait rien des institutions de Paris, encore moins, si possible, de celles d'art que des autres⁹⁸ ». À cet ancien journaliste succède ensuite, le 10 mars 1875, l'historien Henri Wallon, « le dernier homme de France qui eût jamais dû y être responsable du gouvernement des Beaux-arts⁹⁹ ». Chennevières introduit ainsi son portrait au vitriol, nourri de frustrations accumulées et d'une rancœur tenace :

J'ai dit un peu amèrement peut-être, à propos de mes projets avortés, ce que j'avais sur le cœur touchant M. Wallon. Il était trop clair que nos manières d'entendre l'administration et le bon service du pays n'avaient absolument rien en commun. Il craignait tout, se défiait de tout [...] entrava tout, découragea tout¹⁰⁰.

Le Luxembourg, musée national, n'échappe pas à cette frilosité. Avec Jeanne Laurent, nous partageons le constat que « l'instabilité ministérielle fournit [...] une excuse à des ministres peu avertis des problèmes artistiques pour ne pas se compromettre en prenant des décisions qu'ils craignaient de se voir reprocher.¹⁰¹ » L'arrivée d'Henri Wallon à la tête du ministère coïncide néanmoins avec un regain d'optimisme, dans la presse, sur les chances de voir aboutir le projet d'extension de la galerie de sculpture avant la fin de l'année 1875 :

L'administration des Beaux-arts, émue des plaintes qui lui parviennent, paraît devoir satisfaire aux exigences du public. On étudie en ce moment quelle serait la meilleure méthode à suivre pour arriver à disposer le musée des statues d'une manière un peu plus convenable. Il est plus que probable que ces études ne dureront pas longtemps, et que les travaux d'aménagement, entrepris sous peu, permettront d'ouvrir, l'hiver prochain, deux nouvelles galeries de sculpture au Musée du Luxembourg¹⁰².

Cet optimisme ne tarde cependant pas à être douché par la lenteur de la négociation avec le ministère et les services municipaux. Sous ce même ministère Wallon, au début de l'année 1876, Georges Berger – nommé cette même année professeur à l'École des beaux-arts – alerte l'opinion sur l'urgence de mettre à l'abri les décors du foyer de l'Opéra de Paris, dus au

⁹⁸ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, op. cit., vol. I, chap. 1, 1883, p. 6.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 8-10.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France*, op. cit., p. 77.

¹⁰² « La galerie des statues au Luxembourg », *Le Petit Journal*, 16/04/1875.

peintre Paul Baudry, membre de l'Institut, et voués à une destruction programmée en raison de l'action combinée des hydrogènes sulfurés émis par l'éclairage au gaz et de la vapeur d'eau mêlée de poussière¹⁰³. Le tandem Berger-Baudry estime alors que cet enjeu pourrait hâter l'aménagement d'une nouvelle galerie de sculpture moderne. Chennevières, qui s'est déjà entretenu à plusieurs reprises avec le peintre sur ce sujet, demeure lucide sur les conditions de conservation proposées par la galerie existante au palais du Luxembourg :

Vous avez pensé que les toiles de l'Opéra pourraient décorer une galerie qui serait consacrée à la sculpture moderne ; et cette galerie, en effet, est bien utile, puisqu'à l'heure qu'il est notre pauvre sculpture craque à l'étroit dans un magasin indigne d'elle, au rez-de-chaussée du Luxembourg. Mais je crois mieux m'intéresser que vous à la conservation de votre œuvre, en redoutant pour elle les rez-de-chaussée si humides, qui sont pourtant la place obligée des sculptures ; et pour sauver vos peintures de l'enfumement des lumières, je ne les voudrais pas voir condamnées à périr par l'humidité au bout d'un court espace d'années¹⁰⁴.

Quatre ans plus tard, les peintures sont toujours en place mais un rapport d'Édouard Lockroy, député des Bouches-du-Rhône, prévoit que la dépose des peintures du foyer de l'Opéra pourrait, cette fois, accélérer le projet de construction d'un nouveau musée d'art moderne¹⁰⁵. Finalement, l'arrêté officialisant l'annexion de salles supplémentaires au profit de la section de sculpture du Musée du Luxembourg est pris le 15 avril 1876 par William Waddington, qui avait pris la suite de Wallon à la tête du ministère de l'Instruction publique, un mois auparavant.

2.2.3.2 Aménagement de la seconde galerie de sculpture

Si Chennevières convoitait, en plus de la galerie située au rez-de-chaussée de l'aile est du palais, les deux salles attenantes occupées par le service du télégraphe, ce ne sont pas celles-ci, mais deux salles situées à l'entresol du pavillon nord-est, qui semblent avoir été aménagées pour recevoir les sculptures¹⁰⁶. Cette nouvelle phase de négociation se solde donc par un échec partiel : ni l'architecte ni les conservateurs ne sont parvenus à faire transférer le service

¹⁰³ Georges BERGER, « Les peintures de M. Baudry au foyer du nouvel Opéra », *Journal des débats*, 24/01/1876 ; repris dans Georges BERGER, « Les peintures de M. Baudry au foyer du nouvel Opéra », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/01/1876.

¹⁰⁴ Philippe de Chennevières à Paul Baudry, 23/01/1876, *ibid.*

¹⁰⁵ L. G., « Les peintures de M. Baudry au nouveau Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 07/08/1880.

¹⁰⁶ Philippe de Chennevières à Frédéric Reiset, 18/04/1876, Arch. Mus. nat., L23. La confirmation du maintien des bureaux du Télégraphe et de la Poste au rez-de-chaussée du pavillon nord-est est fournie par un plan – déjà cité – de Gondoin, légendé en 1879, Arch. nat., CP, Va/11/60.

du télégraphe hors du palais. Un doute subsiste cependant quant au phasage précis des travaux d'aménagement de ces nouveaux espaces pour la sculpture, qui s'étalent sur près d'un an. L'ordre est donné en juillet 1876, mais les travaux ne sont exécutés qu'en 1877, vraisemblablement en deux phases : une première à la fin du printemps, à la suite d'une visite du ministre de l'Instruction publique¹⁰⁷, une seconde, pendant l'hiver¹⁰⁸.

La durée étrangement longue des travaux contredit les indications données par le ministre Waddington, qui estimait qu'il s'agissait simplement « d'enlever les cloisons et de donner une couche de peinture très simple¹⁰⁹ » (fig. 17). En réalité, la teneur des travaux est bien plus complexe, et comprend notamment, outre l'abattage de la cloison de refend entre les deux galeries, l'installation d'appareils de chauffage et la remise à neuf du dallage¹¹⁰. Les travaux ainsi effectués dans la galerie nouvellement annexée incitent l'architecte à revoir la décoration de la première galerie afin d'harmoniser l'ensemble des espaces dédiés à la sculpture. La section de sculpture est fermée pendant plusieurs mois, ce qui entraîne la modification de l'accès au musée : les visiteurs accèdent au premier étage par le même escalier, en entrant côté jardin, et non côté cour¹¹¹. Chennevières aurait, eu, par ailleurs, l'intention de déplacer cet escalier d'accès trop étroit, mais son projet a été ajourné, « faute d'un espace suffisant¹¹² » et en raison de son coût trop élevé.

Il n'en demeure pas moins que la nouvelle configuration du musée, au printemps 1878, permet un redéploiement des collections suivant la logique de répartition des œuvres en fonction de leur genre et de leur poids : au rez-de-chaussée, les sculptures, à l'étage, les peintures et dessins. Alors que la réception différée, au début des années 1880, de cette

¹⁰⁷ « Echos », *Le Petit Parisien*, 29/04/1877 ; « Agrandissement du Musée du Luxembourg », *La Semaine des constructeurs*, 19/05/1877.

¹⁰⁸ « Les on-dit », *Le Rappel*, 21/12/1877.

¹⁰⁹ « Comme il est indispensable aujourd'hui que ces locaux soient appropriés à leur nouvelle destination, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien donner ordre que les travaux dont vous aurez reconnu l'urgence soient exécutés le plus promptement possible. [note en marge : Il ne s'agit que d'enlever les cloisons et de donner une couche de peinture très simple.] Je vous serai reconnaissant de cette mesure qui permettra enfin à la Direction des Musées d'exposer, comme elles le méritent, les œuvres de plus en plus nombreuses de nos statuaires vivants. » William Waddington à Albert Christophle, 31/07/1876, Arch. Mus. nat., L23.

¹¹⁰ « Agrandissement du Musée du Luxembourg », *La Semaine des constructeurs*, 19/05/1877.

¹¹¹ « Le musée de sculpture réservé aux artistes vivants, au Luxembourg, vient d'être fermé, et les ouvriers sont occupés à transformer cette galerie, qui se trouve au rez-de-chaussée du palais, pour la mettre en harmonie avec la nouvelle galerie qu'on achève actuellement pour agrandir ce musée. » « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 18/12/1877.

¹¹² « Agrandissement du Musée du Luxembourg », *La Semaine des constructeurs*, 19/05/1877.

section de sculpture, se caractérise par une impression globalement négative, pour ne pas dire impitoyable, la réception immédiate s'avère plus positive. On admire premièrement « l'arrangement¹¹³ » de la nouvelle galerie, qui « présente une série d'arcades au milieu desquelles de larges fenêtres répandent à flots une belle lumière ; les portes, vraies ou simulées, sont toutes revêtues de glaces qui prolongent indéfiniment la perspective.¹¹⁴ » On célèbre ensuite le « classement et le choix des œuvres¹¹⁵ », « lesquelles, pour cause de manque de place, étaient entassées pêle-mêle¹¹⁶ ».

On notera que Charles Gondoin, peut-être sur les conseils de Paul Dubois, a eu recours à l'artifice des glaces pour rendre la galerie plus lumineuse, tromper le visiteur sur sa faible superficie et permettre au visiteur d'observer les sculptures sous tous les angles, compensation évidente d'une circulation entravée par la grande densité d'œuvres. De cette galerie, nous ne disposons que d'une seule représentation, publiée dans un ouvrage collectif dirigé par Eugène Montrosier en 1881 : on y distingue au premier plan *La Jeune fille confiant son premier secret à Vénus*, de Jouffroy¹¹⁷. Dans ce même ouvrage, l'impression d'entassement suscitée notamment par les galeries de sculpture donne lieu à deux opinions contradictoires : la première, qui s'appuie sur le point de vue muséographique, confirme l'impossibilité d'une contemplation idéale des œuvres, car « tout cela est trop rapproché, manquant de recul ou de perspective.¹¹⁸ » Du chaos apparent semble, par contraste, se dégager une impression de « gage de prodigalité de la part de la Nation-collectionneuse », comme le souligne l'historien Luc Alary¹¹⁹, impression démultipliée par l'artifice des glaces. En fin de compte, l'un des objectifs qui présida à la création du musée des artistes vivants – montrer aux nations étrangères que la France pouvait, sans apport extérieur, emplir ses musées de chefs-d'œuvre – était atteint :

¹¹³ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 27/04/1878.

¹¹⁴ Victor CHAMPIER, *L'Année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 29-31.

¹¹⁵ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 27/04/1878.

¹¹⁶ Victor CHAMPIER, *L'Année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 29-31.

¹¹⁷ Eugène MONTROSIER, *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg... sous la direction d'Eugène Montrosier*, Paris, Ludovic Baschet, 1881, cité par Hubert DELESALLE, « Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg », *loc. cit.* Au sujet de l'œuvre de Jouffroy, Adolphe Joanne évoquait – déjà en 1867 ! – une « composition plus vantée il y a dix ans qu'aujourd'hui » (Adolphe JOANNE, *Paris illustré, nouveau guide de l'étranger et du Parisien, par Adolphe Joanne...*, Paris, L. Hachette, 1867, p. 685.).

¹¹⁸ Eugène MONTROSIER, *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg... sous la direction d'Eugène Montrosier*, *op. cit.*

¹¹⁹ Luc ALARY, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France », *loc. cit.*, p. 231, n. 46.

Une autre nation remplirait dix palais avec ces chefs-d'œuvre. Nous, nous les entassons comme des prodiges, sans compter ; nous voulons la qualité et la quantité. Nous comprenons facilement l'effet hétérogène qu'un tel aspect doit produire dans le cerveau d'un homme venant là pour la première fois. Pourtant, petit à petit, le calme se fait, l'ordre s'établit, chaque sujet se dégage de la masse et finit par concentrer l'intérêt sur lui seul. Alors seulement, on peut sérieusement jouir des beautés qui s'étalent sous le regard ébloui, dégager les personnalités, établir des comparaisons, donner un point d'appui à ses justes enthousiasmes¹²⁰.

L'auteur détourne un état de fait qui ne doit rien à un choix de présentation pour en faire une contre-vérité muséographique : le chaos, finalement, est une situation qui permet aux meilleures œuvres de se détacher de la masse, en facilitant le processus de comparaison par le spectateur. Par l'insuffisance de ses surfaces d'exposition, par l'indifférenciation du mode de présentation des œuvres, le musée des artistes vivants entretenait encore la confusion entre le salon et le musée.

Si Chennevières parvient, en trois phases réparties entre 1870 et 1878, à donner au Musée du Luxembourg son extension la plus grande dans le palais, il échoue cependant à matérialiser l'intégralité du programme tracé en 1870 : l'amélioration des conditions d'exposition des œuvres contemporaines n'est qu'illusoire, le redéploiement partiel des collections n'ayant pas empêché pas la saturation immédiate des nouveaux espaces ; les autres projets, quant à eux, ne verront jamais le Luxembourg.

¹²⁰ Eugène MONTROSIER, *Les Chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg... sous la direction d'Eugène Montrosier*, op. cit.

Chapitre 3.

Le Musée du Luxembourg dans la controverse sur la reconstruction du palais des Tuileries (1874-1878)

Parallèlement aux démarches entreprises entre 1874 et 1878 par Philippe de Chennevières afin d'améliorer la circulation dans le musée et de déployer les collections de sculptures, notamment, la perspective d'une solution de relogement du musée se dessine dans les débats sur la reconstruction du palais des Tuileries, incendié le 23 mai 1871, pendant la semaine sanglante de la Commune de Paris. La question de la réaffectation des Tuileries est indissociable, dans les débats, de la question du sort des ruines. Faut-il en effet les restaurer, ou bien les raser et reconstruire un palais sur le même emplacement ? Cette véritable controverse, récemment synthétisée par l'historien de l'architecture Guillaume Fonkenell¹, mobilise autant les représentants du peuple que les historiens de l'art, les architectes et les ingénieurs, et polarise des positions diamétralement opposées, notamment sur la question des valeurs historique et artistique du palais détruit.

Contrairement à ce qu'avancait l'historien de l'art Kirk Varnedoe, ce n'est pas en 1875 mais bien dès 1874 qu'on évoque la possibilité de transférer le Musée du Luxembourg aux Tuileries restaurées ou reconstruites². Cette hypothèse entre alors en concurrence avec d'autres pistes, qui mènent essentiellement à une réaffectation du futur palais à un musée. Dans le contexte de la restauration du bicamérisme en 1875, qui voit les Chambres tester mutuellement l'étendue de leur pouvoir, comment un consensus a-t-il pu se former autour du principe d'une réutilisation du palais au profit du Musée du Luxembourg, jusqu'à la rédaction d'un projet de loi ? Il convient ici de reconsidérer les rôles respectifs des commissions d'experts mandatés pour évaluer la faisabilité d'une restauration ou d'une reconstruction, des représentants du peuple, des responsables gouvernementaux et des acteurs non-institutionnels isolés qui ont, entre 1876 et 1878, contribué à rendre crédible et imposer cette hypothèse.

¹ Guillaume FONKENELL, *Le palais des Tuileries*, Arles / Paris, Éd. Honoré Clair / Cité de l'architecture et du patrimoine, Musée des monuments français, 2010, p. 199 et suivantes.

² Kirk VARNEDOE, « The Tuileries Museum and the uses of art history in the early Third Republic », in Francis HASKELL (éd.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna, CLUEB, coll. « Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte », n° 7, 1981, p. 63-68.

3.1 Quel sort pour les Tuileries : démolir, restaurer, ou reconstruire ?

Le sort des Tuileries – comme celui des autres monuments incendiés pendant la Semaine sanglante – ne cesse de faire débat depuis la fin de la guerre civile : dès le mois de juin 1871, une proposition de loi tendant à conserver ces édifices à l'état de ruines est déposée par Théophile Roussel puis fermement critiquée par le député Henri Margaine³. Après trois ans d'atermoiements, durant lesquels les ruines se dégradent dangereusement⁴ (fig. 18), et devant l'urgence de la situation, Philippe de Chennevières est appelé à siéger, en qualité de directeur des Beaux-arts, dans une commission dite de la « reconstruction des Tuileries ». Peu avant le renversement du vice-président orléaniste du Conseil, le duc de Broglie, en mai 1874, cette commission, formée par ailleurs d'Étienne de Cardillac, directeur des Bâtiments civils, et d'Hector Lefuel, architecte en chef du Louvre et des Tuileries, pour ne citer qu'eux, se réunit pour juger de la pertinence des propositions qui lui ont été faites.

3.1.1 L'hypothèse de la construction d'un nouveau siège de la direction des Beaux-arts

Le 9 mai 1874, la *Chronique des arts et de la curiosité* reprend une brève parue le 5 dans le *Journal de Paris*⁵. Le projet le plus avancé consisterait en la construction d'un édifice de caractère palatial conçu sur la base d'un programme mixte, sous la houlette de la direction des Beaux-arts : il comprendrait le nouveau siège de la direction, le Musée du Luxembourg, un espace pour les expositions annuelles, une bibliothèque, et un cercle des artistes. Les indications sont suffisamment précises pour donner une simulation de la répartition des différentes entités qui seraient regroupées dans ce nouveau « palais des beaux-arts » (fig. 19).

³ Théophile Roussel, « Proposition de loi ayant pour objet la conservation des ruines des anciennes Tuileries et de la façade de l'Hôtel de Ville ainsi que des ruines des châteaux de Meudon et de Saint-Cloud... », *Annales de l'Assemblée nationale*, tome 3, p. 243, annexe n°288, séance du 2 juin 1871 ; Henri Margaine, « Rapport sommaire fait au nom de la 4e commission d'initiative parlementaire sur la proposition de M. Théophile Roussel, ayant pour objet la conservation des ruines des anciennes Tuileries... », *Annales de l'Assemblée nationale*, t. 3, p. 761, annexe n°371, séance du 4 juillet 1871.

⁴ Alfred Monnet dénonce en 1876 l'inertie des tutelles face à la question de la restauration ou de la reconstruction des Tuileries : « Il n'est pas inutile de remarquer que, malgré des crédits successivement votés depuis 1871, pour faire face, d'une manière générale, aux dépenses les plus urgentes nécessitées par les désastres de l'incendie, et s'élevant à plusieurs millions, rien n'avait été fait pour sauver d'une ruine complète les restes des Tuileries. » Alfred Monnet, « Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi de M. Monnet, relative à la restauration du palais des Tuileries... », *Annales du Sénat et de la Chambre des Députés*, t. II, Sénat, annexe n°52, p. 315-317, séance du 20 décembre 1876.

⁵ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/05/1874.

S'il s'en distingue par la présence de l'administration de tutelle, mais aussi par l'absence de collections d'arts décoratifs et d'une école de dessin, ce projet n'est toutefois pas sans similitudes avec le palais de l'art vivant que Chennevières proposa à Jules Simon en octobre 1870. La même complémentarité y est affirmée entre le salon des artistes vivants, le musée national d'art contemporain, la bibliothèque spécialisée et le cercle artistique. En revanche, même si le rapprochement est tentant, cette proposition ne peut pas être attribuée à Chennevières lui-même, tant il souhaitait émanciper les artistes du patronage de l'art ancien et de la tutelle politique : le regroupement géographique du musée d'art ancien et du musée d'art contemporain, au nom d'une meilleure visibilité des collections nationales dans la capitale, est contraire à la logique, soutenue par tous les conservateurs, du maintien du Luxembourg dans son berceau, c'est-à-dire la rive gauche, au sein d'une importante concentration d'ateliers et de cafés d'artistes, au cœur d'un quartier qu'il contribuait à dynamiser⁶. C'était d'ailleurs l'une des motivations premières de la création, dans le quartier du Luxembourg, d'un musée d'art ouvert au public :

En 1818, une ordonnance royale attribua ces diverses collections [les Rubens, les Vernet et les Le Sueur] au domaine de la couronne... Mais en échange, le roi Louis XVIII, voulant remplacer autant que possible, dans le palais de la Chambre des Pairs, un Musée qui contribuait à son importance et vivifiait le quartier du Luxembourg, ordonna la formation, dans le même local, d'un Musée destiné aux artistes vivants, également sous l'administration de la Chambre des Pairs⁷.

Cependant, une autre logique préside au transfert des collections d'art contemporain dans le giron du Louvre : libérer la totalité du palais du Luxembourg pour les services de la préfecture de la Seine, qui l'occupent déjà partiellement depuis 1871. À quel point la première logique sert-elle de prétexte pour justifier cette seconde ? De quel point de vue parlait l'auteur – que nous ne sommes pas parvenu à identifier – pour aller dans le sens des intérêts d'une institution

⁶ L'enjeu urbanistique de cette alternative est souligné par Jesús Pedro LORENTE, « Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo », *Revista de museología*, juin 1999, n° 17, p. 45.

⁷ Elzidor Naigeon, *Musée du Luxembourg. Rapport sur l'origine de ce musée, son état actuel, et les améliorations dont il est susceptible, adressé à Monsieur le Comte de Nieuwerkerke directeur des Musées nationaux, par Naigeon conservateur*, Paris, 1850, Arch. Mus. nat., L¹, cité par Étienne ARAGO, *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne: exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg*, Paris, Imprimeries réunies, 1886, 79 p. Naigeon faisait alors référence implicite à une lettre d'Étienne Lavallée [secrétaire général chargé de l'administration des Musées] au Comte de Pradel [directeur général de la Maison du Roi], Paris, 23/11/1815, Arch. nat., O3 1430 : « Par cette mesure, la Galerie de la Chambre des Pairs, loin de se trouver dépouillée, deviendra un lieu d'exposition continuelle où le public et les étrangers iront examiner les ouvrages des artistes qui honorent en ce moment l'École française. Cette exposition, Monsieur le Comte, attirerait une grande affluence dans ce quartier. »

hébergée en urgence et qui, par conséquent, ne bénéficiait pas de la légitimité que pouvait faire valoir le musée ? Du point de vue architectural, la double alternative posée par les partisans d'une reconstruction consistait à s'inscrire, ou non, dans le Grand Dessein parachevé sous le règne de Napoléon III. Premièrement, fallait-il de nouveau barrer la perspective vers la Concorde pour rendre son intégrité à l'ensemble Louvre-Tuileries, ou bien isoler le nouveau palais de celui du Louvre ? Deuxièmement, fallait-il construire un édifice moderne ou bien s'inspirer du palais incendié ? À la première alternative, la proposition la plus convaincante de celles qu'eut à examiner la commission en mai 1874 répond par l'affirmative ; concernant la seconde, elle prône implicitement la nouveauté.

3.1.2 Une proposition spontanée favorable à l'organisation d'un concours

3.1.2.1 Mettre les architectes en concurrence ?

La seconde proposition que nous avons choisi de distinguer fut rendue publique en décembre 1874, dans les colonnes d'un quotidien. Ce qui nous intéresse ici, plus que le contenu de cette proposition, c'est l'insistance de l'auteur, qui se dit « profane », sur la nécessité de mettre en œuvre un processus de commande publique, autrement dit d'organiser un concours national ouvert à tous les architectes, sur le modèle de celui qui avait été organisé pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville deux ans auparavant⁸ :

C'était ainsi un concours aussi large, aussi libéral, aussi utile que possible. En effet, il accordait satisfaction au monde des beaux-arts en jetant l'émulation parmi les architectes, en même temps qu'il enlevait tout prétexte de crier au privilège, à la coterie, donnait aux Parisiens en particulier et au pays en général l'assurance d'un palais digne de la capitale de la France, ainsi que la bonne et sévère application des deniers publics. Pourquoi n'a-t-on pas procédé de la même manière pour le Palais des Tuileries⁹ ?

L'auteur rappelle à juste titre que l'appel à candidatures ne précisait pas quels types de professionnels étaient autorisés à participer. Un autre argument ressort de cette position : le concours permet de choisir le projet le plus satisfaisant du point de vue du rapport faisabilité / coût prévisionnel – un avantage crucial, quand on sait que l'État était condamné à la rigueur budgétaire, après avoir recouru à deux emprunts nationaux pour pouvoir payer à l'Allemagne l'indemnité de cinq milliards de francs exigée par le traité de Francfort. De surcroît, cet « amateur » ose remettre en question deux pratiques habituelles dans les processus de

⁸ Le concours pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville fut ouvert entre le 23 juillet 1872 et le 31 janvier 1873.

⁹ *La France*, 31/12/1874.

commande publique : le monopole et la cooptation, qui profitaient aux architectes issus de l'École des beaux-arts, soumis ou non à la tutelle de la direction des Bâtiments civils et palais nationaux. Hector Lefuel, Premier Grand prix de Rome en 1839, cumulait le poste d'architecte en chef des palais du Louvre et des Tuileries avec les titres d'inspecteur général des Bâtiments civils et de membre de l'Institut ; il avait en outre été nommé membre de la sous-commission chargée d'examiner les projets des candidats au concours pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville¹⁰ – autant de distinctions qui, même ajoutées à sa longue expérience, ne justifiaient pas qu'on lui attribue d'office la direction d'un chantier d'intérêt national :

Certes, le talent de l'architecte chargé des travaux actuels des Tuileries, l'honorable M. Lefuel, est incontestable, mais tout le monde a plus d'esprit que Voltaire, et un concours auquel tous les architectes de France seraient appelés et jugés par un jury d'élite pourrait produire les meilleurs résultats. Qui dit même qu'à l'occasion de ce concours il ne se trouverait pas, parmi les profanes, un autre Perrault ? Le Palais des Tuileries est un édifice national auquel chacun en France s'intéresse. Ce sont les impôts de tout le pays qui en font les frais ; alors pourquoi ne pas consulter la nation par un appel au concours public de tous les hommes compétents¹¹ ?

La référence au débat qui précéda le lancement du concours pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville est sous-jacente dans ce passage. On rappellera, par exemple, l'opinion exprimée par Auguste Louvrier de Lajolais dans son éditorial de la *Chronique des arts et de la curiosité* datée du 31 décembre 1871 : d'accord avec Charles Garnier (qui avait pourtant remporté le concours pour la construction du nouvel Opéra), il préférait la désignation immédiate d'un maître d'œuvre à la mise au concours d'une opération de grande envergure, laissant toutefois peu de place à l'imagination¹². C'est donc la logique inverse – celle qui finit par triompher dans le cas de l'Hôtel de Ville – qui prévaut dans cette proposition pour la reconstruction des Tuileries. Soutenir l'organisation d'un concours, c'est également sous-entendre que les architectes soumis à la tutelle de la direction des bâtiments civils et palais nationaux –

¹⁰ Cette sous-commission émanait d'une commission dont les vice-présidents étaient Ludovic Vitet (1802-1873), premier inspecteur des Monuments historiques en 1830, et Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). C'est précisément à cette controverse au sujet du cumul de fonctions que répondra, en 1887, un rapport de Charles Garnier, puis, en 1891, à un décret réglementant l'activité des architectes des bâtiments civils et palais nationaux.

¹¹ *La France*, 31/12/1874.

¹² Auguste LOUVRIER DE LAJOLAIS, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1871.

a fortiori ceux qui sont issus de l'École des beaux-arts – n'ont pas le monopole de la compétence dans l'art et surtout l'économie de la construction.

3.1.2.2 La solution du musée-portique

Le contenu de la proposition dénote une double préoccupation sociale et urbanistique : faire du nouveau palais à la fois un lieu de passage abrité entre les deux rives de la Seine et un lieu de socialisation et d'éveil, en particulier pour les enfants. Le concept convoqué n'a rien de révolutionnaire : il s'agit d'une variation sur le portique-musée, programme mixte pas assez complexe, cependant, pour être soumis aux candidats au Prix de Rome, mais néanmoins proposé sous des intitulés similaires aux candidats aux concours d'émulation de 1^{ère} classe en 1847, 1861 et 1871 ainsi qu'au concours d'admission en 1872 à l'École des beaux-arts¹³. L'idée de rétablir le portique de Philibert Delorme tout en l'ouvrant sur cour et en le prolongeant vers les pavillons de Flore et de Marsan, à l'extrémité des deux ailes du Louvre, devait toutefois faire des émules.

Dans la première version de la proposition du profane, seule la partie supérieure du palais serait « transformée en galeries appropriées à la *continuation des anciens musées ou à des musées nouveaux [souligné par nous]* ou même à des salles d'apparat pour cérémonies, fêtes ou réunions d'intérêt public¹⁴ ». La spécialité du musée n'est pas précisée ; on peut cependant supposer que l'auteur avait en tête la création d'un musée des arts décoratifs, le transfert des collections d'art contemporain du Luxembourg, ou bien le redéploiement de certaines collections des musées du Louvre. Le bâtiment, construit à l'emplacement exact de l'ancien palais des Tuileries, aurait montré côté cour du Carrousel une façade classique à colonnade, sans aucun doute inspirée de celle de Claude Perrault au Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois : « La colonnade sera toujours la plus haute expression de l'architecture monumentale¹⁵. » Des escaliers monumentaux à double rampe, en fer-à-cheval, comme au Louvre (dans la cour alors appelée Caulaincourt) ou à Fontainebleau, auraient donné un accès direct au musée depuis la cour du Carrousel ou le jardin des Tuileries : « Ce qui a toujours

¹³ Marie-Laure CROSNIER-LECONTE, « Le musée, sujet de concours théorique », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 142-151.

¹⁴ *La France*, 31/12/1874.

¹⁵ *Ibid.*

manqué à l'ancien Palais, dont le service était incommode et incomplet, c'est précisément la bonne disposition des escaliers et des autres dégagements¹⁶. »

La seconde version de la proposition, communiquée sous forme de croquis, fut commentée et publiée en 1876, après que la commission pour la reconstruction des Tuileries eut retenu l'idée d'un promenoir (fig. 20). Le programme, bien que sommaire, y apparaît avec plus de précision :

Le rez-de-chaussée [...] constituerait le promenoir couvert, et ce promenoir ne serait pas un simple espace muni de colonnes et de voûtes de soutènement, mais serait un musée de sculptures. D'autre part, des kiosques pour des marchands, choisis et installés ad hoc, y entretiendraient l'animation à toute heure et en toutes saisons. [...]

Le premier étage se compose [...] de façades de pavillons et de balcons ou galeries en retraits derrière les colonnades ; le milieu de presque tout le bâtiment, formant une immense galerie intérieure, serait affecté à l'installation d'un musée dont les dispositions seraient telles que : fêtes, bals, réunions officielles ou nationales pourraient s'y tenir. [...]

Au-dessus, deux terrasses avec balustrades et statues de couronnement, tiendraient les deux espaces compris entre le pavillon central et les pavillons de Flore et de Marsan. Le musée serait largement éclairé, tant par les fenêtres latérales existant derrière les colonnades que par des ciels vitrés ménagés au milieu des terrasses¹⁷.

La nouvelle version du projet indiquait donc la bipartition du musée : promenoir-galerie de sculpture au rez-de-chaussée, et galerie de peinture à l'étage, mise en valeur tant par un éclairage naturel zénithal que par un éclairage naturel latéral ; elle fixait également la largeur des galeries intérieures à 10 ou 12 mètres, quand la largeur de la grande galerie du Musée du Luxembourg, par exemple, ne dépassait pas les 7,35 m. L'auteur insiste encore sur le fait que le pavillon central, dérivé du pavillon d'origine construit sous la direction de Philibert Delorme, aurait été conservé. Le musée aurait été relié aux ailes du palais du Louvre par deux portiques superposés¹⁸ ; c'est la colonnade à la Perrault qui aurait assuré l'unité de l'ensemble et formé le pendant de la façade orientale du Louvre.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Anonyme, « Projet de reconstruction du Palais des Tuileries par un amateur », 1876, Arch. nat., F21 881. Reproduit dans Jean-Claude DAUFRESNE, *Louvre & Tuileries, architectures de papier*, Liège, Mardaga, 1987, p. 248-249.

¹⁸ L'idée de construire des portiques superposés pour relier les Tuileries au Louvre aurait été formulée pour la première fois par Adolphe Thiers dès 1871, à en croire les débats tenus au Sénat en séance du 5 février 1877 (*Annales du Sénat et de la Chambre des Députés*, t. I, Sénat, séance du 5 février 1877).

3.1.3 Une proposition favorable au Musée du Luxembourg : celle d'Étienne Arago, ancien maire de Paris

De l'année 1874 pourrait également dater une troisième proposition, celle d'Étienne Arago. L'homme de lettres, connu pour sa production de vaudevilles, son engagement politique en 1848 et son opposition farouche à Napoléon III, qui lui valut d'être exilé, s'était retiré de la vie politique peu avant les événements de mai-juin 1871. Quelques mois auparavant, dès la constitution du Gouvernement de Défense nationale, il avait été désigné maire de Paris ; il dut cependant démissionner, après que les élections qu'il avait promises aux citoyens de la capitale eurent été ajournées par le gouvernement. Nommé commissaire général des monnaies le 17 novembre, il n'accepta pas cette charge. Après la fin du siège de Paris, en février 1871, il fut élu député des Pyrénées-Orientales, mais refusa de siéger, estimant que « sa vieillesse devait refuser cette tâche ». Or, bien qu'Étienne Arago n'ait été nommé conservateur du Musée du Luxembourg qu'en 1879, c'est sans doute bien avant, certainement entre 1871 et 1874, qu'il suggéra de transférer dans les Tuileries reconstruites les collections de cette institution :

Après l'incendie des Tuileries, j'ai songé à utiliser ce palais en y introduisant l'art contemporain. Mon plan consistait en ceci : conserver le pavillon de Ph[ilibert] de L[’Orme], en y laissant rattachées, à sa droite et à sa gauche, les ruines réparées ou reconstruites, et s'étendant jusqu'à proximité des pavillons de Flore et Marsan. Un rez-de-chaussée, avec terrasse dans toute la longueur des deux ailes, suffirait. Le projet serait apparemment le moins onéreux de tous ceux que l'on a présentés pour l'appropriation de ce palais, non seulement comme gros œuvre, mais encore comme travaux intérieurs, car pour un musée, ce sont les objets qui le constituent qui en forment l'ornement¹⁹.

Cette note inédite d'Étienne Arago est révélatrice de plusieurs de ses principes. En premier lieu, le principe d'authenticité : seuls le pavillon central et ses deux ailes attenantes, parce qu'ils contenaient les vestiges « fossilisés » des constructions originellement élevées sous la direction de Philibert Delorme, entre 1564 et 1570, méritent d'être restaurés ou reconstruits. En second lieu, le principe de l'économie de matériaux : Étienne Arago suggère de n'avoir recours à la reconstruction que si l'anastylose s'avère inefficace. Enfin, un principe muséographique émerge, indissociable du précédent : le minimalisme ornemental.

¹⁹ Note manuscrite par Étienne Arago, s.d. [1879 ?], agrafée à un plan du palais de l'industrie, annoté par le même, Arch. Mus. nat., 2HH4.

3.1.4 Le Musée historique de Versailles, concurrent potentiel du Musée du Luxembourg

À partir de 1875, les Tuileries font l'objet de propositions spontanées visant à construire sur leur emplacement un palais destiné aux deux Chambres²⁰. En effet, le 30 janvier 1875, une infime majorité parlementaire (d'une voix !) vote l'amendement Wallon qui stipule que « le Président de la République est élu par le Sénat et la Chambre ». Le 24 février suivant, la restauration du bicamérisme est confirmée par une loi constitutionnelle, à la faveur d'une majorité républicaine grossie par le ralliement d'orléanistes²¹. La loi constitutionnelle du 25 février, quant à elle, précise les rapports entre les différents pouvoirs publics : il en ressort une responsabilisation croissante des ministres, qui sont solidairement responsables devant l'Assemblée nationale et doivent contresigner les actes du Président.

La renaissance de la Chambre haute, moins de cinq ans après la disparition du Sénat impérial, fait craindre aux défenseurs du Musée du Luxembourg un nouvel envahissement du palais qui l'abrite, après celui des services de la Préfecture de Paris et du Conseil municipal en juin 1871. En attendant, fin juillet 1875, le journal *Le Gaulois* alerte l'opinion contre la disparition programmée du Musée historique du château de Versailles, où l'Assemblée nationale siège depuis février 1871, et où les bureaux du Sénat seraient susceptibles de s'installer²². Sur les 171 salles que compte ce musée, seule une vingtaine est visible, le reste ayant été annexé et vidé de son contenu afin d'absorber le développement des activités parlementaires ; l'information est ainsi relayée le 31 juillet 1875 par Alfred de Lostalot dans la *Chronique des arts et de la curiosité* :

[...] aujourd'hui, c'est le tour du Sénat, et, pour lui faire place, on décroche les tableaux, on enlève les statues : nos vieilles gloires nationales sont empilées les unes sur les autres, ou vont s'aligner tristement dans la salle du Jeu de Paume. Toutes ne sauraient y tenir ; que compte-t-on faire des mille ou douze cents tableaux que l'on ne peut caser ? Nous admettons volontiers que notre malheureuse situation politique nous

²⁰ On trouvera l'essentiel de ces propositions dans Jean-Claude DAUFRESNE, *Louvre & Tuileries, architectures de papier, op. cit.*

²¹ Les orléanistes, après l'échec de la stratégie du comte de Chambord, se rapprochent des républicains modérés, en espérant, par le vote de lois constitutionnelles, préparer le terrain à la restauration d'une monarchie parlementaire. Après les élections cantonales de 1874, une grande majorité des orléanistes acquiert la certitude qu'une République conservatrice serait préférable à un nouveau régime monarchique. De cette volonté de compromis naît ce qu'on appelle par défaut la Constitution de la Troisième République.

²² Sur l'histoire de ce musée, voir Pierre SESMAT, « Le Musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Chantal GEORGEL (éd.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 113-119. L'auteur ne fait cependant aucune allusion à l'installation des deux Chambres au sein du château.

impose bien des nécessités cruelles, mais ce n'est pas trop demander, croyons-nous, que d'émettre le vœu de voir reconstituer quelque part le grand musée qui vient de disparaître. On a conseillé de lui faire une place dans les Tuileries ; – ce qui équivaldrait à les lui abandonner, car un locataire de cette taille peut dire : 'Moi, et cela suffit'²³.

Tous deux victimes du parasitisme d'institutions avec lesquelles ils sont contraints de cohabiter, les musées de Versailles et du Luxembourg se trouvent donc virtuellement concurrents pour l'affectation d'un hypothétique palais des Tuileries reconstruit, et leur position précaire vient confirmer la situation préoccupante des Musées nationaux, telle qu'exposée en mai 1875 par Frédéric Reiset, leur directeur : l'insuffisance du personnel de surveillance oblige à la fermeture périodique de certaines salles²⁴.

3.1.5 Vers la construction de l'oubli

Alors que le sort des Tuileries mobilise le grand public sous la forme de propositions ou de protestations envoyées spontanément aux journaux, l'Assemblée nationale s'empare une nouvelle fois du dossier, à l'initiative du baron Jules de Vinols : le député de la Haute-Loire soumet dès le 11 juin 1875 une proposition de loi tendant à la nomination d'une commission parlementaire appelée à étudier la question des Tuileries²⁵ ; Alfred Monnet, député conservateur des Deux-Sèvres, fait lecture d'un rapport favorable sur cette proposition, en séance du 22 juillet suivant²⁶. Visiblement, le dossier ne progresse pas avant les élections législatives en 1876, qui voit les républicains remporter la majorité des sièges à l'Assemblée²⁷. Le Sénat, lui, demeure majoritairement conservateur²⁸. Le 3 avril 1876, Alfred Monnet, désormais sénateur conservateur des Deux-Sèvres, reprend à son compte la proposition du baron de Vinols et la soumet au Sénat, qui l'approuve au mois de mai suivant. La commission ainsi instituée, dont Monnet assure le secrétariat, compte parmi ses membres

²³ Alfred de LOSTALOT, « Le Musée de Versailles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/07/1875. De Lostalot est alors secrétaire de rédaction de la *Gazette des beaux-arts* et de la *Chronique de l'art et de la curiosité*, après en avoir été l'administrateur-gérant jusqu'au 1^{er} février 1875.

²⁴ D'après le résumé de ce rapport dans N., « Note sur les musées nationaux par M. F. Reiset », *Chronique des arts et de la curiosité*, 22/05/1875.

²⁵ « Echos de Paris », *Le Figaro*, 21/06/1875 et réponse de Vinols dans « Echos de Paris », *Le Figaro*, 22/06/1875.

²⁶ D'après les documents législatifs conservés aux Arch. nat., F21 883/3. Alfred Monnet (1820-1890), maire de Niort entre 1865 et 1871, député des Deux-Sèvres entre 1871 et 1876 (il vota contre les lois constitutionnelles), puis sénateur du même département de 1876 à 1882 ; il siégea à droite tout au long de sa carrière politique.

²⁷ 360 contre 155.

²⁸ 161 contre 149.

une majorité de républicains²⁹. Elle ne tarde pas à constater en premier lieu que sa légitimité est théorique en raison du nombre insuffisant d'hommes compétents dans le domaine de la construction parmi ses membres – seul Eugène Caillaux, ancien ingénieur des Ponts et ancien ministre des Travaux publics, bénéficiait d'une certaine crédibilité ; en second lieu, que son rayon d'action est limité, du fait des prérogatives propres au pouvoir exécutif, en particulier celles du ministère des Travaux publics³⁰. C'est précisément pour ces raisons que la commission sénatoriale se défait du problème sur le nouveau ministre des Travaux publics, Albert Christophle³¹. L'hebdomadaire spécialisé *La Semaine des constructeurs* résume en juillet 1876 les principales questions architecturales en suspens, auxquelles la commission du Sénat est supposée apporter une réponse :

Le Sénat étudie la question du palais des Tuileries. Doit-on réédifier à grands frais un bâtiment sans destination déterminée, uniquement dans le but de reconstituer l'ancienne ordonnance du palais ? Dans le cas où l'on prendrait cette résolution, peut-on encore utiliser les maçonneries encore debout ? Doit-on, au contraire, selon l'opinion de personnes compétentes, se borner à démolir les murailles calcinées du pavillon central et donner à la place du Carrousel l'admirable perspective du jardin et de la grande avenue des Champs-Élysées ? L'opinion la plus répandue est qu'on utilisera le palais restauré pour agrandir notre musée³².

À en croire cet entrefilet, les positions concernant le sort des ruines demeurent, en 1876, contradictoires. En réalité, les « personnes compétentes » ne sont pas toutes convaincues qu'il faut araser les ruines ; selon un rapport³³ rédigé par Hector Lefuel en avril 1876, une restauration est encore possible. Un consensus semble se dessiner, en revanche, sur la

²⁹ « Une commission de neuf membres, nommée dans les bureaux du Sénat, étudiera le parti à prendre au sujet de ce qui reste du palais des Tuileries. Elle présentera au Sénat un projet de loi conforme au résultat de cette étude. » La proposition de Monnet fait l'objet d'un rapport lu en séance le 11 mai, puis d'une discussion le 22, à la suite de laquelle la commission est instituée. Elle compte, outre Monnet, Eugène Caillaux (1822-1896), ministre des Travaux publics entre mai 1874 et mars 1876, sénateur de la Sarthe de 1876 à 1882 ; Édouard Lefebvre de Laboulaye (1811-1883), sénateur inamovible de 1875 à sa mort, sous la bannière de la République conservatrice ; César Malens (1829-1888), sénateur républicain de la Drôme de 1876 à 1885 ; le marquis Charles Pasquier de Franclieu (1810-1877), sénateur légitimiste inamovible de 1875 à sa mort ; Ernest Picard (1821-1877), sénateur républicain inamovible de 1875 à sa mort ; le général Just Riffault (1814-1885), sénateur de la Drôme, siège à droite de 1876 à 1879 ; Louis Robert-Dehault (1821-1881), sénateur républicain de la Haute-Marne de 1876 à sa mort ; Victor Schœlcher (1804-1893), sénateur républicain inamovible de 1875 à sa mort.

³⁰ « Cette commission repoussa, dès l'origine, la pensée de laisser disparaître ce qui reste du palais des Tuileries ; mais elle ne tarda pas à s'apercevoir que dans une étude de cette nature, où elle aurait à examiner des questions techniques, le concours d'hommes compétents lui était nécessaire ; elle comprit, d'ailleurs, qu'elle n'aurait pu se prononcer sur toutes ces questions sans empiéter sur le domaine du pouvoir exécutif. » *Journal des débats*, 19/05/1878 p. 2.

³¹ Albert Christophle (1830-1904), juriste de formation, avait été nommé au ministère des Travaux publics le 9 mars 1876, au sein du quatrième cabinet Dufaure.

³² « Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 22/07/1876.

³³ Hector Lefuel, « Rapport sur l'état actuel des bâtiments », 19/04/1876, Arch. nat., F21 883/1.

reconversion muséographique du palais reconstruit, mesure d'utilité publique et instrument de neutralisation politique du lieu. La reconstruction presse : l'organisation d'une exposition internationale de mai à octobre 1878 est décrétée début avril 1876 par le président de la République Patrice de Mac-Mahon ; dès lors, l'urgence réside dans la construction de l'oubli de l'insurrection sanglante qu'a connue la capitale en 1871, un oubli qui doit commencer par l'effacement des traces matérielles des incendies. Contraint par le Sénat de prendre cette question à son compte, Albert Christophle, sur les conseils de son secrétaire général, Louis Bigault de Boureuille, forme le 6 juillet une commission extraparlamentaire chargée d'étudier la faisabilité d'une reconstruction des palais des Tuileries et du palais de la Cour des Comptes au quai d'Orsay³⁴.

Cette nouvelle commission, d'obédience majoritairement républicaine, comprend seize personnalités. D'une part, plusieurs agents des services et établissements d'enseignement dépendant de l'administration des Travaux publics : le ministre, Albert Christophle, son chef de cabinet, Amédée de la Porte³⁵, et son secrétaire général ; Étienne de Cardaillac, directeur des Bâtiments civils, et trois de ses inspecteurs généraux, Hector Lefuel, Joseph-Louis Duc et Eugène Viollet-le-Duc, tous trois experts en restauration³⁶ ; deux ingénieurs chevronnés, Léonce Reynaud et Sébastien Krantz³⁷. D'autre part, plusieurs juristes et représentants du peuple³⁸, parmi lesquels Jules Simon, ancien ministre de l'Instruction publique, des Cultes et

³⁴ D'après les documents conservés aux Arch. nat., F21 883/4. Louis Bigault de Boureuille (1807-1893), ingénieur des Mines, fit toute sa carrière – soit quarante-quatre ans – au sein de l'administration des Travaux publics ; son action au sein de la commission extraparlamentaire fut l'une de ses dernières en tant que secrétaire général, puisqu'il quitta son poste en 1876, précisément (*Ecole polytechnique, livre du centenaire, 1794-1894*, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1894, vol. 3, p. 228, n. 1.).

³⁵ Amédée de la Porte (1848-1900), inscrit au barreau de Paris de 1869 à 1873, reçu auditeur au conseil d'État en 1873, avant d'être nommé, en mars 1876, chef de cabinet d'Albert Christophle. Il fut député républicain des Deux-Sèvres de 1877 à 1889 et de 1893 à 1900.

³⁶ Joseph-Louis Duc (1802-1879), architecte Grand Prix de Rome en 1825, membre de l'Institut ; Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), architecte des Monuments historiques et architecte diocésain, avait auparavant co-présidé la commission chargée d'étudier les projets soumis au concours pour la reconstruction de l'Hôtel de Ville de Paris ; il était par ailleurs favorable au régime républicain et hostile à la restauration de la monarchie.

³⁷ Léonce Reynaud (1803-1880), architecte et ingénieur, spécialiste des phares et balises, directeur de l'École des Ponts et chaussées depuis 1869 ; Sébastien Krantz (1817-1899), ingénieur et inspecteur général des Ponts et chaussées, co-auteur du palais du Champs-de-Mars à l'exposition universelle de 1867 et par ailleurs sénateur républicain inamovible de 1875 jusqu'à sa mort.

³⁸ Ferdinand Hérolde (1828-1882), avocat, sénateur républicain de la Seine ; Pierre de la Sicotière (1812-1895), avocat, historien, fondateur du musée d'Alençon (1857), sénateur conservateur de l'Orne de 1876 jusqu'à sa mort ; Paul Bethmont (1833-1899), avocat, député de Centre gauche de Charente-inférieure (Charente-Maritime) ; René Brice (1839-1921), avocat, député républicain de l'Ille-et-Vilaine ; comte Paul de Rémusat (1831-1897), diplômé en droit, journaliste, écrivain, député de Haute-Garonne et vice-président du Centre gauche en 1876 ; Pierre-Emmanuel Tirard (1827-1893), fonctionnaire de l'administration des Ponts et chaussées

des Beaux-arts, devenu en 1874 directeur du journal *Le Siècle*, puis sénateur républicain inamovible en 1876. La présence de professionnels de la construction et de la restauration dans cette commission répond évidemment à la nécessité de « donner à ce projet une autorité de compétence³⁹ ».

3.2 Le Musée du Luxembourg, bénéficiaire de la reconstruction ?

3.2.1 Consensus d'une sous-commission d'experts autour d'une affectation muséale

Après s'être réunie les 12, 20 et 31 juillet 1876, la commission sénatoriale visite les ruines des Tuileries le 3 août suivant en compagnie du ministre des Travaux publics et d'Hector Lefuel⁴⁰. Un compte-rendu de cette visite confirme la préférence de Lefuel pour l'anastylose à partir du gros œuvre à restaurer, tout en indiquant qu'aucune décision ne sera prise tant qu'une « commission d'hommes spéciaux, c'est-à-dire ingénieurs et architectes », n'aura pas rendu ses conclusions⁴¹. Il s'agit en réalité d'une sous-commission, chargée de remettre au ministre un rapport technique et formée de quatre des experts présents dans la commission nommée par Albert Christophle : plus précisément, deux architectes – Joseph-Louis Duc et Eugène Viollet-le-Duc – et deux ingénieurs – Léonce Reynaud et Sébastien Krantz. La commission extraparlamentaire visite également les ruines en août, sous la direction de Lefuel. En octobre, avant même la remise du rapport de la sous-commission d'expertise, des informations filtrent dans la presse au sujet de désaccords internes : Hector Lefuel et Léonce Reynaud s'opposeraient sur les moyens de consolider le gros œuvre, le premier proposant l'application de placages, le second prônant l'injection de ciment Portland dans les interstices⁴². La dernière séance de la sous-commission a lieu le 21 octobre 1876 ; le 28, Léonce Reynaud achève la rédaction du rapport⁴³ (fig. 21).

jusqu'en 1851 et député (extrême gauche) de la Seine, il intervint en 1872 dans un débat à l'Assemblée sur le musée des copies et fut désigné rapporteur du budget des Beaux-arts pour les exercices 1877 et 1878.

³⁹ Alfred Monnet, « Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi, adoptée par la chambre des Députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries », annexe n°383 au procès-verbal de la séance du Sénat du 21 juin 1880, Arch. nat., F21 6238.

⁴⁰ Ce même jour, le 3 août 1876, Sébastien Krantz, membre de la commission ministérielle, est nommé commissaire général pour l'exposition universelle de 1878.

⁴¹ « Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 12/08/1876.

⁴² « Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 07/10/1876.

⁴³ Léonce Reynaud, « Rapport de la sous-commission chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du Palais des Tuileries », Ministère des Travaux Publics, 28/10/1876, 20 p., Arch. nat., F21 883

Les experts s'accordent sur les principes suivants, s'agissant des grandes lignes de l'opération de restauration : consolidation et restauration du gros œuvre ; rétablissement des murs de refends ; suppression des murs au-dessus des portiques ; rétablissement des terrasses ; rétablissement des toitures en les disposant de la manière la plus favorable à la nouvelle fonction de l'édifice.

La sous-commission opte ainsi pour une voie médiane entre la restauration à l'identique et le retour au projet originel de Philibert Delorme. L'attention portée aux arcades à colonnes appartenant au château du XVI^e siècle ne doit pas surprendre, quand on connaît l'attachement de Léonce Reynaud et d'Eugène Viollet-le-Duc pour ces éléments architecturaux comme pour l'apport théorique de Delorme : l'un y fait référence dans une rubrique spéciale de son *Traité d'architecture*⁴⁴ ; l'autre, qui a grandi, ne l'oublions pas, dans l'ombre des Tuileries – il est le fils d'un conservateur des résidences royales – décrit le projet de Delorme en des termes particulièrement laudatifs dans le huitième de ses *Entretiens sur l'architecture*⁴⁵.

En revanche, s'agissant de la fonction et l'affectation du nouveau palais, la sous-commission avoue son incompetence et préfère ne pas prendre de risque, laissant aux ministères concernés la responsabilité de s'entendre ; elle écarte néanmoins l'hypothèse de l'installation d'une résidence du chef de l'État, projet défendu jusqu'en 1873 par Adolphe Thiers. Une affectation muséale demeure la voie privilégiée :

Nous avons été ainsi conduits à admettre l'établissement d'un musée. En quoi consistera ce musée ? Sera-ce celui des artistes vivants qui, retiré du Luxembourg, serait mis dans de meilleures conditions et en une position plus centrale où il aurait plus de visiteurs ? [souligné par nous] Sera-ce celui de l'école française, dont plusieurs tableaux, et non des moins remarquables, sont actuellement relégués dans de tristes salles du second étage du Louvre ? Installera-t-on dans le palais restauré une exposition permanente d'instruments et d'objets scientifiques analogue à celle qui

⁴⁴ Léonce REYNAUD, *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art, par Léonce Reynaud*,..., Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1850, vol. 2, p. 221 ; 265-266 notamment : « Le système de décoration par refends et par tambours a été appliqué aux colonnes ioniques de même qu'aux colonnes doriques, et c'est encore l'architecture française qui en fournit les plus beaux exemples. Nous citerons entre autres les élégantes colonnes du rez-de-chaussée du château des Tuileries, lesquelles sont du dessin de Philibert Delorme, qui en parle à plusieurs reprises dans son *Traité d'architecture*. » (p. 221.)

⁴⁵ Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, « Huitième entretien : sur les causes de la décadence de l'architecture ; sur quelques principes touchant la composition architectonique ; sur la Renaissance en occident et particulièrement en France », in *Entretiens sur l'architecture, par M. Viollet le Duc*,..., Paris, A. Morel, 1863, vol. 2, p. 362-363 notamment : « nous voyons percer dans la composition du portique de rez-de-chaussée des Tuileries, vers le jardin, le bon côté du génie français, peu d'idées nouvelles, l'application même d'idées anciennes, mais un tour particulier, un raisonnement subtil et délicat. »

vient de s'ouvrir avec tant de succès au South Kensington Museum ? Y verra-t-on une collection ethnologique conçue avec le sérieux et l'ampleur que permet et demande l'état actuel de la science ? Le choix à faire entre ces divers partis et beaucoup d'autres, qui ne manqueront pas de se présenter, est assurément difficile, réclame de mûres méditations, et paraîtrait prématuré aujourd'hui. À nos yeux, le seul point à établir, dès à présent, est que l'édifice peut être très utilement consacré à une exposition d'art ou de science, et que ses parties supérieures et notamment les combles devront être disposés de manière que toutes les galeries du premier étage puissent être largement éclairées⁴⁶.

Les différentes solutions envisagées par la sous-commission tendent à considérer, avec un même ordre d'importance, les exigences spatiales nées du nécessaire redéploiement de collections existantes et celles nées de la nécessaire transposition à Paris de modèles étrangers, en particulier le South Kensington Museum. La situation des peintures françaises, engoncées dans une dizaine de salles au deuxième étage du palais du Louvre, côté Seine, n'avait visiblement d'égale que celle des peintures françaises contemporaines au palais du Luxembourg ; quant aux collections « ethnologiques », elles ne bénéficiaient d'aucune lisibilité, séparées entre le musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye et deux salles intégrées au musée de la Marine, dont le transfert au palais du Luxembourg avait été envisagé dès les premiers temps du Gouvernement de Défense nationale⁴⁷. Si l'affectation du futur palais reconstruit pose encore problème aux experts, tous s'accordent cependant sur l'une des configurations architecturales indispensables pour l'installation d'une collection artistique ou scientifique : l'aménagement de combles vitrés pour baigner d'une lumière zénithale les galeries du premier étage, sur le modèle de la grande galerie du Louvre.

3.2.2 Le système des commissions crée la confusion

Entre décembre 1876 et février 1877, les différentes commissions s'accordent sur les principes préfigurés par les conclusions du rapport émanant de la sous-commission extraparlamentaire. La presse se délecte des inepties de cet abus de démocratie, qui se caractérise par une atomisation des compétences et n'a pour résultat que la naissance de la confusion dans l'opinion publique⁴⁸ (fig. 22). Ainsi, l'ingénieur Paul Planat, dans

⁴⁶ Léonce Reynaud, « Rapport de la sous-commission chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du Palais des Tuileries », Ministère des Travaux publics, 28/10/1876, 20 p. (p. 14-15), Arch. nat., F21 883.

⁴⁷ Philippe de Chennevières, Rapport à Jules Simon, 13/10/1870, Arch. nat., F21 4484/6a.

⁴⁸ On citera notamment Jules CLARÉTIE, « La reconstruction des Tuileries », *Le Figaro*, 17/01/1877 ; « La reconstruction des Tuileries », *Le Siècle*, 27/01/1877.

l'hebdomadaire spécialisé *La Semaine des constructeurs*, essaie tant bien que mal, et non sans ironie, de synthétiser les conclusions des débats tenus au sein des différentes commissions :

Nous avons dernièrement signalé les conclusions formulées au sujet de la reconstruction des Tuileries par la sous-commission. [...] Les conclusions ayant été adoptées, le ministère va déposer entre les mains du Sénat, qui avait pris l'initiative de cette question, des propositions conformes à celles qui viennent d'être approuvées et qui sont elles-mêmes conformes aux décisions déjà prises par la commission qu'avait de son côté formée le Sénat, et dont la sous-commission avait demandé la conservation des Tuileries. Le Sénat va sans doute renvoyer ces propositions à une de ses commissions qui les approuvera, et, lorsque les chambres auront définitivement statué, nous aurons certainement une excellente solution, bien arrêtée.

Tout ceci est bien clair. En un mot tout le monde étant d'accord, il paraît probable qu'on s'entendra. Des personnes ordinairement bien informées, comme on dit, prennent sous leur responsabilité d'affirmer qu'il y a tout lieu de l'espérer. En somme, l'étude de la question et les décisions à prendre n'ont demandé qu'un temps raisonnable, et assez rapidement l'opération, parlementaire ou extra-parlementaire, a donné son résultat, opération qu'on peut ainsi résumer : une commission et une commission font deux sous-commissions ; une sous-commission et une autre sous-commission font deux rapports ; ces deux rapports ne font qu'un. Le ministre pose ou dépose un rapport qui en vaut dix, car il est fort bien fait, et le public en retient ce qu'il peut⁴⁹.

Une autre voix s'élève dans le *Journal des débats* pour dénoncer les contradictions qui sous-tendent le consensus mou adopté à la fois par le ministère des Travaux publics et le Sénat et soutenir le relogement du Musée du Luxembourg aux Tuileries. Cette voix n'est autre que celle d'un parent proche de l'un des experts de la sous-commission : Adolphe Viollet-le-Duc, frère d'Eugène⁵⁰ :

C'est là un projet que nous appuierons de toutes nos forces, surtout si nos collections modernes, trop à l'étroit au Luxembourg, devaient être transportées aux Tuileries ; mais nous nous demandons si l'établissement de ce musée pourrait se faire convenablement au milieu de ces murailles destinées à un tout autre usage⁵¹.

L'auteur de ces lignes renverse ici le point de vue officiellement adopté par les membres de la sous-commission d'experts, la question de la valeur artistique et historique, pour mettre au

⁴⁹ Paul PLANAT, « Chronique : Reconstruction du palais des Tuileries – Analyse du rapport – Historique – Les objections... », *La Semaine des constructeurs*, 27/01/1877.

⁵⁰ Étienne-Adolphe Viollet-le-Duc (1817-1878), frère cadet d'Eugène, peintre de paysages et critique d'art au *Journal des débats* de 1855 à sa mort. Voir Charles CLÉMENT, « Adolphe Viollet-le-Duc », *Journal des débats*, 16/03/1878 ; Victor CHAMPIER, « Nécrologie : Viollet-le-Duc (Adolphe-Édouard) », in *L'année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, vol. 1, p. 532-533 ; André MICHEL, « La critique d'art : Boutard, Delécluze, C. Clément », in *Journal des débats (Livre sur le centenaire 1789-1889)*, Paris, Plon, 1889, p. 476.

⁵¹ Adolphe VIOLLET-LE-DUC, « La restauration des Tuileries », *Journal des débats*, 27/01/1877.

premier plan la question de l'usage. Il n'hésite pas à placer son frère aîné, sans le nommer, face à ses contradictions, par le truchement d'une allusion à sa position, maintes fois affirmée, opposée à la primauté de la forme sur la fonction :

L'un des membres de la commission nous a dit et répété bien des fois dans ses écrits qu'un des défauts de nos architectes était de se préoccuper beaucoup plus des effets extérieurs ou décoratifs que des appropriations intérieures. Il nous a cité tel et tel édifice où les exigences des services étaient tout à fait sacrifiées à la symétrie ou à la magnificence d'une façade. C'est là un danger que présenterait l'installation d'un musée aux Tuileries. Ici encore l'aménagement du dedans serait l'humble esclave de la disposition du dehors⁵².

Adolphe Viollet-le-Duc connaît parfaitement les Tuileries, pour les mêmes raisons que son frère⁵³ ; il a eu, par ailleurs, l'occasion de rendre compte à plusieurs reprises dans le *Journal des débats* de l'avancée des questionnements sur la restauration ou la reconstruction du palais, notamment dans l'édition du 15 décembre 1871, où il se permet de critiquer une étude de son frère publiée dans *l'Encyclopédie de l'architecture et de la construction*⁵⁴. Il a en outre déjà eu l'occasion de rendre compte des travaux d'agrandissement du palais du Louvre dans le *Journal des débats*. S'il n'est pas le premier à se positionner dans le camp des sceptiques à la lecture de la proposition des experts, il s'en distingue néanmoins par sa clairvoyance concernant les difficultés auxquelles pourraient être confrontés les conservateurs des collections nationales, de quelque nature qu'elles soient, qui seraient finalement transférées dans le palais reconstruit. La rupture souhaitée avec le paradigme établi par le Museum national point derrière la tribune du *Journal des débats* : greffer au nouveau palais un élément muséographique inspiré de la grande galerie du Louvre ne suffit pas à donner à un musée la configuration que son personnel est en droit d'exiger. Le glissement programmatique du palais au musée n'est envisageable qu'à la condition d'édifier un bâtiment sur un tout nouveau plan :

Peut-être serait-il plus sage, en adoptant l'idée d'un musée remplaçant celui du Luxembourg, de faire table rase, en réservant seulement les portiques à rez-de-chaussée de Philibert Delorme. De cette manière, l'architecte des nouveaux bâtiments aurait ses coudées franches pour la création du plan et la disposition du musée. Les précieux vestiges des Tuileries de la Renaissance pourraient servir de péristyle au

⁵² *Ibid.* Adolphe Viollet-le-Duc pourrait faire une allusion à la fin du huitième des *Entretiens sur l'architecture* (p. 384) de son frère Eugène.

⁵³ Sur l'environnement familial des Viollet-le-Duc, cf. Geneviève VIOLLET-LE-DUC, *Les Viollet-le-Duc : Histoire d'une famille. Documents et correspondances*, Sommières, Romain Pages, 2000, 352 p.

⁵⁴ Adolphe VIOLLET-LE-DUC, « Variétés », *Journal des débats*, 15/12/1871.

monument que l'on élèverait plus tard, et abriteraient dignement les œuvres de nos sculpteurs modernes, reléguées aujourd'hui dans une galerie basse et obscure du palais de l'ancien Sénat⁵⁵.

On notera également que la proposition d'Adolphe Viollet-le-Duc s'appuie surtout sur l'observation des mauvaises conditions d'exposition des sculptures contemporaines au palais du Luxembourg ; les travaux d'aménagement de la seconde galerie ne commencent, rappelons-le, qu'en mai 1877. L'idée de ne conserver que les portiques de Delorme pour les « fossiliser » dans une construction de style contemporain et en faire un musée-promenoir n'est pas sans évoquer le projet anonyme publié en 1874 et 1876, que nous avons commenté plus haut. Peut-être faudrait-il supposer que ces deux auteurs avaient en tête une analogie avec la Loggia della Signoria ou dei Lanzi⁵⁶, portique construit à Florence entre 1376 et 1382 par Benci di Cione et Simone di Francesco Talenti, puis utilisé comme musée de sculpture en plein air après le retour de la dynastie des Médicis en 1530.

3.2.3 L'instabilité politique profite au Musée du Luxembourg

La crise dite du 16 mai 1877, qualifiée d'« ouragan » par Charles de Freycinet⁵⁷, amène avec elle un gouvernement conservateur contesté : la dissolution de la Chambre des députés par Mac Mahon, avec l'accord du Sénat, précède une nouvelle période d'instabilité. La mort d'Adolphe Thiers pendant la campagne précédant les élections législatives change la donne : le 14 octobre, les républicains menés par Léon Gambetta l'emportent et demeurent majoritaires à la Chambre des députés (327 contre 208). Après deux changements de gouvernement en un mois, les 23 novembre et 12 décembre 1877, la situation paraît stabilisée. Pendant ce flottement politique, les polémiques autour du sort des Tuileries semblent perdre de leur vigueur : le débat, dont le lieu privilégié reste la presse, connaît un point culminant à la fin de l'hiver 1877-78, mais se concentre essentiellement sur la valeur artistique et les qualités architecturales de l'œuvre de Philibert Delorme⁵⁸. Le projet de loi qu'Albert

⁵⁵ Adolphe VIOLLET-LE-DUC, « La restauration des Tuileries », *Journal des débats*, 27/01/1877.

⁵⁶ Une réplique de la Loggia della Signoria, la Feldherrnhalle, avait été construite à Munich par Friedrich von Gärtner pour le compte du roi Louis Ier de Bavière, entre 1841 et 1844.

⁵⁷ Charles Louis de Saulces de FREYCINET, *C. de Freycinet... Souvenirs...*, Paris, C. Delagrave, 1912, p. 5.

⁵⁸ On retiendra la polémique qui oppose en particulier Charles Blanc et Paul Planat. Charles BLANC, « La question des Tuileries », *Le Temps*, 06/02/1877 ; Paul PLANAT, « Chronique : (...) La question des Tuileries.- Où l'on traite Philibert de l'Orme de voleur.- Timides observations », *La Semaine des constructeurs*, 10/02/1877 ; Paul PLANAT, « Chronique : Une lettre au sujet des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 17/02/1877. Fin mars 1877, le bureau de la Société centrale des architectes adresse une pétition aux deux Chambres afin de réclamer la restauration du palais dans son état antérieur à l'incendie de 1871, alléguant que les altérations apportées à l'œuvre primitive de Delorme ne sont pas sans valeur artistique (« Le Palais des Tuileries », *La*

Christophle s'était engagé à rendre à la rentrée parlementaire de 1877 reste dans les tiroirs, le ministre ayant été remercié avant même d'avoir pu ordonner la mise en œuvre de la seconde phase des expériences de consolidation du gros œuvre⁵⁹.

Alors que le 27 mai 1877, le duc de Chaulnes, président actif du comité exécutif de la Société du Musée des arts décoratifs, écrit à Auguste Paris, fraîchement nommé ministre des Travaux publics, pour lui présenter son projet d'installation des collections de l'Union centrale dans le futur palais des Tuileries⁶⁰, le ministre de l'Instruction publique visite au mois de juin l'École des beaux-arts et le Musée du Luxembourg, où le chantier d'aménagement de la nouvelle galerie de sculpture est commencé depuis peu. À en croire la presse, c'est surtout la situation de l'École des beaux-arts qui retient l'attention du ministre, qui reconnaît la nécessité de son agrandissement⁶¹.

3.2.4 Vers un projet de loi

Le dossier du relogement des collections nationales d'art contemporain connaît toutefois un regain d'intérêt en février 1878 : Étienne Arago écrit le 16 février à Jules Castagnary, critique d'art et conseiller municipal de Paris, pour appuyer l'idée de la création aux Tuileries d'un musée de l'école française moderne, c'est-à-dire à partir de la production de Jacques-Louis David. Pour Léonce Bénédict, successeur d'Étienne Arago à la direction du Musée du Luxembourg,

Ce projet avait, à un point de vue spécial d'organisation, un avantage considérable. Il faisait du Luxembourg un musée définitif comme tous ses similaires à l'étranger : il évitait les instances et les compétitions des héritiers, lorsqu'on a sonné la première

Semaine des constructeurs, 31/03/1877.).

⁵⁹ « Mes intentions ne sont pas modifiées : le projet de loi est à l'étude ; ce qui est surtout à l'étude c'est le côté technique de la question. Je serai en mesure, j'en suis certain, de préparer les éléments nécessaires du projet et de le déposer à la rentrée. » *Annales du Sénat et de la Chambre des Députés*, t. II, Sénat, p. 293, séance du 24 mars 1877.

⁶⁰ Arch. nat., F21 883. Philippe de Chennevières, conservateur du Musée du Luxembourg et directeur des Beaux-arts, partageait avec le collectionneur Sir Richard Wallace (1818-1890) et Sir Francis Philip Cunliffe-Owen (1828-1894), directeur du South Kensington Museum, le titre de président honoraire du comité d'exécution pour l'organisation du musée des arts décoratifs.

⁶¹ « Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts a visité récemment le Musée du Luxembourg et l'École des beaux-arts. M. le Ministre a, dit-on, pris la résolution d'un prochain agrandissement de l'École qui est, depuis quelques années, devenue trop petite. En ce moment même, toutes les salles sont occupées, et, quand arriveront les envois de Rome, qui sont attendus de jour en jour, on ne saura où les déposer. Il faudra les laisser momentanément dans la grande cour, exposés aux intempéries de l'air. » (« Le Musée du Luxembourg et l'École des beaux-arts », *La Semaine des constructeurs*, 09/06/1877, p. 573.) Au mois d'avril 1877, la commission du budget des Beaux-arts accordait une augmentation de 28 710 francs sur le chapitre budgétaire de l'École des beaux-arts, au titre de l'exercice 1877, dont 10 000 destinés à l'installation du musée des études.

minute après les dix ans de stage qui suivent le décès d'un artiste, pour faire entrer ses œuvres au Louvre. Avec la constitution actuelle des musées, si l'on y met ordre un jour, le Louvre risque d'être débordé par les productions modernes, d'autant plus que les dons ou legs se font à des conditions qui lient à l'avance les conservateurs de l'avenir. Mais les souvenirs politiques que rappelait le château des Tuileries décidèrent sa condamnation⁶².

Ironie de l'histoire, c'est après la mort d'Adolphe Viollet-le-Duc, survenue le 14 mars 1878, que le sort du Musée du Luxembourg se confond avec celui des ruines des Tuileries. Durant la discussion du budget du ministère des Travaux publics pour l'exercice 1878, le 24 mars, le sénateur Alfred Monnet, déjà à l'origine de la commission sénatoriale de 1876, demande où en est la question de la reconstruction des Tuileries⁶³. Charles de Freycinet lui répond qu'un projet de loi sera présenté quand les solutions proposées auront été examinées. Un mois plus tard, le 30 avril 1878, la commission sénatoriale présidée par Alfred Monnet se réunit une dernière fois pour demander que les bâtiments restaurés des Tuileries soient affectés à un musée d'art moderne.

Monnet peut compter sur le soutien d'une partie de la presse : *Le Gaulois* estime que le projet serait « des plus faciles à réaliser⁶⁴ », le *Petit Parisien*, quotidien de gauche, s'exprime par la voix de Firmin Charlerie ; ce journaliste, dont on ne sait rien, approuve la proposition architecturale défendue par Adolphe Viollet-le-Duc et défend l'affectation des Tuileries reconstruites au Musée du Luxembourg, « la solution la plus simple et la plus logique⁶⁵ » selon lui. Il plébiscite une répartition verticale des collections, sculptures au rez-de-chaussée et peintures à l'étage, et souligne la complémentarité naturelle des collections du Louvre et du Luxembourg. Devançant certaines critiques qui pourraient être formulées à l'encontre de ce projet, il répond « qu'elles ne prévaudront point ; le but à atteindre se voit clairement et son

⁶² D'après Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910. Jules Castagnary (1830-1888), Étienne Arago et Charles de Tournemine avaient pour point commun d'avoir témoigné à la décharge de Gustave Courbet lors de son procès en août 1871, selon Bertrand TILLIER, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2004, p. 150. Nous n'avons pas pu vérifier d'où Léonce Bénédite tenait cette information ; il a certainement eu accès aux correspondances de Jules Castagnary en préparant sa monographie sur Gustave Courbet.

⁶³ Arch. nat., F21 883/3.

⁶⁴ « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 05/05/1878.

⁶⁵ Firmin CHARLERIE, « Le Luxembourg aux Tuileries », *Le Petit Parisien*, 07/05/1878.

utilité est incontestable.⁶⁶ » Cet écho favorable s'exporte même outre-Atlantique, par l'intermédiaire du *New York Times*⁶⁷.

Devant l'accueil favorable de la proposition Monnet, Charles de Freycinet et son homologue aux Finances Léon Say présentent à la Chambre, le 18 mai 1878, un projet de loi dont l'exposé des motifs reprend les conclusions des différentes commissions. La teneur du projet de loi est on ne peut plus claire : il s'agit bien de restaurer les Tuileries pour les affecter « à un musée d'art moderne⁶⁸ ». Le projet de loi de 1878 est appuyé par des dessins aquarellés de Lefuel. L'inclusion du programme d'un musée d'art contemporain n'entraîne pas, à première vue, de modification majeure du parti entre les esquisses présentées le 12 août 1871 à Adolphe Thiers et celles de mai 1878. Seuls les deux portiques⁶⁹ reliant les nouvelles Tuileries aux pavillons de Marsan et de Flore ont été supprimés entre les deux versions : le nouveau palais serait donc à nouveau isolé du Louvre, comme à l'origine. Lefuel prévoit un passage, à travers le pavillon central, pour relier la nouvelle rue des Tuileries, percée en 1877, à la cour du Carrousel ; sans doute peut-on y déceler l'influence du passage central de la pinacothèque achevée en 1855 sur les plans de Gottfried Semper à Dresde, permettant la liaison entre la place du théâtre et l'intérieur de l'enceinte du Zwinger.

Une fois encore, cependant, aucune indication n'est donnée sur les aménagements spécifiquement muséographiques à prévoir. Les précisions fournies dans l'article 2 ne concernent que la phase de restauration du palais, qui, par ailleurs, représente plus des deux tiers du budget prévisionnel. Pour financer ce chantier, le projet de loi prévoit l'affectation d'une somme de 5 100 000 francs à la restauration du palais des Tuileries (art. 3) ainsi que l'ouverture sur cette même somme, pour l'exercice 1878, d'un crédit extraordinaire de 900 000 francs. Ce crédit de 5 100 000 francs, à peine moins élevé que l'estimation effectuée par la sous-commission extra-parlementaire – 5 245 455 francs, incluait les dépenses de

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ « The Luxembourg picture gallery », *New York Times*, 26/05/1878.

⁶⁸ *Journal officiel*, 19/05/1878, p. 5423, séance du 18 mai 1878. Commenté dans : *Journal des débats*, 19/05/1878, p. 2, col. 1-3 et « Projet de loi sur la restauration des Tuileries », *Le Rappel*, 20/05/1878.

Une minute de ce projet de loi est conservée aux Arch. nat., F21 883/2. Dans ses *Souvenirs*, Charles de Freycinet précise que le *Journal des débats* était « l'organe de Monsieur Léon Say » (Charles Louis de Saulces de FREYCINET, *C. de Freycinet, ... Souvenirs...*, op. cit., tome 2 : 1878-1893, p. 101).

⁶⁹ L'idée de ces deux portiques avait été suggérée quarante ans plus tôt par Chateaubriand, en réponse à un article paru dans *L'Artiste* (Chateaubriand, « Lettre sur les Tuileries », 12/04/1831), et reprise par Lefuel, d'après son rapport du 12 août 1871, Arch. nat., F21 881.

restauration et celles « d'appropriation intérieure ». Toutefois, ce projet de loi paraît bien insignifiant au regard du crédit de 330 millions de francs que le Parlement venait d'accorder au même ministère des Travaux publics, après discussion du projet de loi sur le rachat progressif des concessions de chemin de fer, dans le cadre du programme des travaux publics qui comportait un plan d'extension des réseaux de transport ferré et fluvial, pour un investissement estimé à plusieurs milliards de francs. Tellement insignifiant que Charles de Freycinet n'en fait pas même mention dans les deux tomes de ses *Souvenirs*. On pourra légitimement s'interroger sur le fait qu'aucun représentant de l'administration des Beaux-arts n'a cosigné un projet de loi qui la concerne directement, puisque c'est d'elle que dépend la direction des Musées nationaux.

3.2.5 Démission forcée du directeur des Beaux-arts

Dans le même temps, plusieurs événements vont révéler le mal dont souffre l'administration française. L'ouverture de l'Exposition universelle en mai 1878 scelle d'abord le sort de Philippe de Chennevières à la direction des Beaux-arts. Pourtant soutenu par la majorité du conseil des ministres – y compris par Agénor Bardoux⁷⁰, ministre de l'Instruction publique, et Charles de Freycinet – Chennevières doit faire face à une pluie de critiques au sujet d'erreurs qu'il aurait commises en qualité de commissaire de la section des beaux-arts de l'Exposition universelle. Prétextes à réclamer la démission du directeur des Beaux-arts, ces critiques essentiellement formulées par des artistes restés dans l'ombre ne représentaient que la partie émergée d'une campagne de presse dont l'origine remontait au plus tard aux débats sur le budget des Beaux-arts pour 1878, à la suite du rapport de Pierre-Emmanuel Tirard⁷¹. À peine nommé ministre, Bardoux avait pourtant averti Chennevières que de « vives compétitions et des manœuvres » menaçaient son « maintien au Palais-Royal⁷² ».

Sa démission acceptée le 18 mai 1878 – c'est la troisième fois qu'il la présente ! – Chennevières réintègre ses fonctions de conservateur du Musée du Luxembourg ; on le remplace bientôt à la direction des Beaux-arts par Eugène Guillaume, que le conservateur adjoint au Musée du Luxembourg, Paul Dubois, remplace immédiatement au poste de directeur de l'École des Beaux-arts. Avant sa démission, Chennevières a présenté à son

⁷⁰ Encore appelé Benjamin Bardoux.

⁷¹ D'après Victor CHAMPIER, « Administration - Réformes », in *L'année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, vol. 1, p. 16-17 en particulier.

⁷² Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, op. cit., t. I, p. 159-160.

ministre un rapport sur son action à la direction des Beaux-arts⁷³. Les raisons personnelles de sa démission s'enracinent principalement dans le regret de n'avoir reçu ni les moyens ni la confiance nécessaires pour mener à bien le programme qu'il s'était fixé⁷⁴. Chennevières évite soigneusement d'évoquer ces « compétitions » dans son rapport ; il préfère mettre sa lassitude sur le compte des dérives du système bureaucratique :

Il est permis d'affirmer que nulle administration n'a jamais été plus entourée que la nôtre d'un formidable système de commissions et de sous-commissions consultatives, de comités délibérants, de conseils de protection ou de perfectionnement, en un mot du plus complet appareil parlementaire qui puisse contrôler avec défiance et brider au besoin les velléités imprudentes d'une initiative personnelle⁷⁵.

Trois mois avant la démission de Chennevières, une commission avait été chargée par Bardoux de préparer un « projet de réorganisation des services administratifs de la direction des Beaux-arts près le ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts⁷⁶ ». L'hypothèse selon laquelle le système des commissions aurait ébranlé l'autorité de l'administration centrale n'est pas si improbable. À peine nommé à l'Instruction publique et aux Beaux-arts, Henri Wallon s'était empressé de museler son directeur des Beaux-arts en mettant en place un Conseil supérieur des beaux-arts le 22 mai 1875, composé à l'origine de trente-trois membres répartis en sous-commissions. Organisme purement consultatif, ce conseil supérieur fut bientôt invité à donner son avis sur les affaires des Musées nationaux (décret du 9 septembre 1878). En 1878, on ne comptait pas moins de trente-sept membres,

⁷³ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Rapport adressé à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts sur l'administration des arts depuis le 31 décembre 1873 jusqu'au 1^{er} janvier 1878*, Paris, Impr. P. Mouillot, 1878.

⁷⁴ Philippe de CHENNEVIÈRES, « Jalons déplantés, projets avortés », *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, op. cit., t. II, p. 93-118.

⁷⁵ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Rapport adressé à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique...*, op. cit., reproduit dans Victor CHAMPIER, *L'année artistique, Année 1878*, op. cit., p. 598.

⁷⁶ « Réorganisation des services administratifs des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/02/1878, p. 42. Cette commission était composée d'Édouard Charton (1807-1890), publiciste, sénateur républicain de l'Yonne de 1876 à sa mort, président de la commission ; de Jean Casimir-Périer (1847-1907), sous-secrétaire d'État, vice-président de la commission ; de Charles Lambert de Sainte-Croix (1827-1889), sénateur conservateur de l'Aude jusqu'en 1885, membre du Conseil supérieur des beaux-arts et de la commission des théâtres ; de Pierre-Emmanuel Tirard, député, ancien membre – déjà cité – de la commission extraparlamentaire sur le sort des ruines des Tuileries et rapporteur du budget des Beaux-arts pour 1877 et 1878 ; d'Antonin Proust (1832-1905), député républicain des Deux-Sèvres, membre de la commission des théâtres ; de Jules Quicherat (1814-1882), directeur de l'École des chartes, membre de la commission des monuments historiques et de la commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France ; d'Eugène Marbeau (1825-1909), conseiller d'État ; du vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts et ennemi de Chennevières ; d'Armand du Mesnil, conseiller d'État, directeur de l'enseignement supérieur ; de Louis de Ronchaud (1816-1887), inspecteur des beaux-arts.

issus d'horizons divers : huit membres « ès-qualités » (fonctionnaires de l'administration des Beaux-arts), treize membres de droit⁷⁷ et seize personnalités, parmi lesquelles douze artistes. Ainsi que le souligne très justement Vincent Dubois, « la constitution d'instances composées de personnalités 'qualifiées' extérieures à l'administration – artistes, critiques, représentants des académies, élus – est ici plus qu'un gage de conformité aux 'principes démocratiques' : il marque l'indispensable recours à des agents de légitimation externes⁷⁸ » pour tenter de pallier l'illégitimité de l'intervention de l'État dans le champ artistique. Cette externalisation de l'autorité ne manqua pas d'affaiblir considérablement l'administration qui en était à l'origine ; elle impliqua surtout la complexification et l'allongement des procédures.

3.2.6 Le Conseil supérieur des Bâtiments civils à l'écart de la question des Tuileries

Ce qui était valable pour l'administration des Beaux-arts pouvait également s'appliquer à l'administration des Travaux publics. La meilleure illustration de ce dédoublement bureaucratique est fournie par deux décrets datés du 27 mai 1878 et parus le lendemain au *Journal officiel*, cosignés, une nouvelle fois, par Charles de Freycinet et Léon Say. Ces deux textes instaurent un Conseil supérieur des Bâtiments civils, dont la mission consiste à traiter les questions générales – principalement esthétiques – que ni le Conseil général des Bâtiments civils, trop appliqué à traiter les « questions techniques relatives à la bonne exécution des édifices », ni les commissions dites « transitoires » ne peuvent considérer. L'initiateur du décret l'expliquait en ces termes :

Quant aux questions de principe, telle que celles relatives à l'opportunité des grands travaux réclamés par les administrations, les départements ou les villes, à l'emplacement à choisir pour les édifices à construire, à l'affectation totale ou partielle des monuments ou palais à un service nouveau, enfin aux nombreuses difficultés administratives ou financières que peuvent soulever l'entretien et les grosses réparations des bâtiments civils et des palais nationaux, l'entretien et l'emploi du mobilier national, ces questions doivent être tranchées directement par le ministre ou soumises à l'examen de commissions spéciales. Or, ces commissions qui n'ont qu'un rôle essentiellement transitoire et restreint ne laissent, quand elles ont terminé leur tâche, ni tradition ni archive où l'administration puisse trouver les renseignements

⁷⁷ Soit neuf de plus qu'en 1875, puisqu'on y fait entrer des représentants du Sénat, de la Chambre des députés, du Conseil d'État, des commissions de perfectionnement des manufactures de Sèvres et des Gobelins, parmi lesquels figurent deux fonctionnaires, un inspecteur des Beaux-arts et le chef du Bureau des travaux d'art. D'après Marie-Claude CHAUDONNERET, « Le Conseil supérieur des beaux-arts : histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, 06/1993, n° 163, p. 45-66.

⁷⁸ Vincent DUBOIS, « L'art et l'État au début de la III^e République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, vol. 23, n° 1, p. 24.

dont elle a besoin. Il y a donc un intérêt véritable à constituer une commission permanente un peu nombreuse, qui, après un débat contradictoire où toutes les opinions pourraient se produire, donnerait son avis sur les questions de la nature de celles qui viennent d'être indiquées⁷⁹.

Comme on l'a vu, le souci d'ouverture au débat démocratique rejoint la nécessité d'instaurer une jurisprudence relative à un pan important de l'activité de la direction des Bâtiments civils. La composition du Conseil supérieur des Bâtiments civils mérite un commentaire : auprès des six membres de droit⁸⁰, vingt-quatre personnalités sont également appelées à siéger⁸¹ ; nommées par le ministre, elles représentent une grande variété de profils : élus, artistes, ingénieurs, architectes. Parmi ces personnalités, quatre sont inspecteurs généraux au Conseil général des bâtiments civils (Lefuel, Duc, Questel, Garnier) ; quatre figurent au nombre des membres de la commission pour la réorganisation de l'administration des Beaux-arts (Charton, Lambert de Sainte-Croix, Proust, Tirard) ; mais, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, six ont déjà été appelées à se prononcer sur le sort des Tuileries au sein de la commission extraparlamentaire (Duc, Hérold, Lefuel, Reynaud, Tirard, Eugène Viollet-le-Duc).

La question de la reconstruction des Tuileries n'est toutefois pas inscrite sur la feuille de route de la troisième sous-commission du Conseil supérieur des Bâtiments civils, chargée d'étudier

⁷⁹ Cité par Yves Guyot dans le décret du 3 mars 1891 relatif à la réorganisation du Conseil général des Bâtiments civils, reproduit *in extenso* dans Charles-Auguste QUESTEL et Charles GOURLIER, *Notice historique sur le service des travaux et sur le Conseil général des bâtiments civils, depuis la création de ces services en l'an IV (1795) jusqu'en 1895*, Paris, Impr. nationale, 1895, p. 188-189.

⁸⁰ Charles de Freycinet, ministre des Travaux publics, président de la commission ; Léon Say, ministre des Finances ; Paul Andral (1828-1889), vice-président du Conseil d'État ; Pascal, conseiller d'État en service extraordinaire, secrétaire général du ministère des Travaux publics ; Ferdinand Duval (1827-1896), préfet de la Seine ; Maurice Langlois de Neuville (1823-1892), directeur des Bâtiments civils et palais nationaux.

⁸¹ Emmanuel Arago (1812-1896), neveu d'Étienne et fils de François Arago, sénateur républicain des Pyrénées-Orientales de 1876 à 1896, vice-président de la commission ; M. Poulin, chef de division à la direction des Bâtiments civils, secrétaire ; Édouard Charton ; Ferdinand Hérold ; Charles Lambert de Sainte-Croix ; Clément Baillardel de Lareinty (1824-1901), sénateur de Loire-Atlantique de 1876 à sa mort ; Horace de Choiseul-Praslin (1837-1915), député républicain de Seine-et-Marne ; Antonin Proust, député républicain des Deux-Sèvres ; Sadi Carnot (1837-1894), député de la Côte-d'Or de 1876 à 1887 ; Pierre-Emmanuel Tirard ; Edmond Turquet (1836-1914), député républicain de l'Aisne de 1876 à 1889 ; Paul Baudry, peintre, membre de l'Académie des beaux-arts ; le vicomte Henri de Laborde, peintre et secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; Eugène Viollet-le-Duc ; Paul Dubois, sculpteur, ancien conservateur-adjoint du Musée du Luxembourg, directeur de l'École des beaux-arts ; Antonin Mercié (1845-1916), sculpteur, Grand Prix de Rome en 1868 ; Eugène Guillaume, directeur des Beaux-arts ; Hector Lefuel, vice²²²-président du Conseil général des bâtiments civils ; Joseph-Louis Duc, Charles-Auguste Questel – auteur du musée-bibliothèque de Grenoble – et Charles Garnier, tous trois inspecteurs généraux au Conseil général des Bâtiments civils ; Léonce Reynaud, inspecteur général des Ponts-et-chaussées ; Charles Couche, inspecteur des Mines ; Adolphe Alphand (1817-1891) et Émile Levasseur (1828-1911), directeurs de l'enregistrement, des domaines et du timbre. Notons que De Freycinet, Langlois de Neuville, Lareinty étaient tous trois membres de la Société internationale des études pratiques d'économie sociale.

tous les travaux de réparation ou de reconstruction des bâtiments civils, « car elle a fait l'objet des études d'une commission spéciale depuis trois ans, et elle a donné lieu à la présentation d'un projet de loi particulier, déposé il y a quelques semaines sur le bureau de la Chambre⁸². » La question reste donc en suspens jusqu'au retrait du projet de loi par le nouveau gouvernement le 18 mars 1879.

⁸² Composée de Hector Lefuel, Emmanuel Arago, Antonin Proust, Horace de Choiseul, Clément de Lareinty, Paul Baudry, Paul Dubois, Léonce Reynaud, Joseph-Louis Duc, Ferdinand Duval, Charles Couche et Émile Levasseur. D'après « Le Conseil supérieur des bâtiments civils », *Le Rappel*, 21/06/1878.

Chapitre 4.

Résistances à la menace d'expulsion du musée par le Sénat

Alors que les conclusions des commissions d'experts ne tranchent pas clairement en faveur d'une reconstruction des Tuileries au profit du Musée du Luxembourg, cette hypothèse acquiert cependant une certaine crédibilité grâce à l'initiative du baron de Vinols puis du lobbying intense du député Alfred Monnet, qui bénéficie du soutien d'une partie de la presse. La position officielle de la direction des Beaux-arts, et notamment celle de Philippe de Chennevières, demeure très mal connue ; faut-il en déduire qu'il n'était pas particulièrement partisan d'une telle solution ? Le projet de loi cosigné par Freycinet et Say en 1878 n'est cependant pas défendu immédiatement devant les Chambres, laissant le champ libre à d'éventuels contre-projets.

En 1879, deux événements contribuent à reconfigurer le débat sur le sort du Musée du Luxembourg : le retour du Sénat à Paris, au palais du Luxembourg, et le basculement du Parlement dans le camp républicain. Tandis que le second événement scelle le sort des ruines des Tuileries, que le camp républicain souhaite voir disparaître rapidement, le premier événement précipite la recherche d'une solution d'urgence pour reloger le Musée du Luxembourg, dans la mesure où le Sénat refuse la perspective d'une nouvelle cohabitation avec le musée.

Cette situation de crise favorise la mise en place d'une forme de solidarité de la presse et du champ artistique à l'égard de la tutelle du musée, en opposition à la déconstruction de l'image historique du Sénat comme protecteur du Musée du Luxembourg. Cette mobilisation contribue à paralyser temporairement le projet du Sénat, et à relancer l'hypothèse d'une installation du musée au palais des Tuileries.

4.1 Le sort des Tuileries aux mains des Républicains

Le renouvellement du premier tiers du Sénat le 5 janvier 1879 amène pour la première fois une majorité républicaine. Majorité fluctuante, d'après Charles de Freycinet, pour qui cette situation de domination numérique dissimule une instabilité problématique :

Quatre-vingt-deux sièges étaient à pourvoir : soixante-six républicains furent élus, et seulement seize conservateurs. La majorité passa brusquement de droite à gauche, avec un écart d'environ quarante-cinq voix. Cette majorité — on l'oublia trop à la Chambre — comprenait, pour une bonne part, des hommes modérés de la nuance Léon Say et Waddington. Résolument républicains, ils répugnaient à la politique radicale. Une quarantaine d'entre eux se détachaient et votaient avec la droite, quand ils se voyaient en présence d'initiatives quelque peu hardies, ou menaçantes, à leur avis, pour l'ordre et la liberté. De là ces déconvenues si fréquentes qui ont affligé la majorité de la Chambre. Elle votait des résolutions, croyant qu'elles ne rencontreraient pas d'obstacle au Sénat, et puis, lorsque ces résolutions étaient écartées, elle s'en prenait aux ministres qu'elle accusait de maladresse ou de timidité¹.

L'analyse du ministre des Travaux publics révèle un paradoxe : d'un côté, la force des Chambres, théoriquement assurées de pouvoir faire passer sans encombre les projets de loi ; d'un autre côté, la faiblesse de ce même système parlementaire, due à la friilosité d'une minorité fluctuante parmi le groupe républicain, majoritaire au Sénat. Il n'en reste pas moins que ce raz-de-marée républicain aux sénatoriales ainsi qu'aux municipales, les 6 et 13 janvier, précipite indirectement la chute du cabinet Dufaure et du président Mac-Mahon, lequel préfère démissionner le 30 janvier plutôt que de procéder aux épurations de la magistrature, de l'administration et de l'armée. Le républicain modéré Jules Grévy, appelé par le Congrès à la Présidence de la République, forme le 4 février un nouveau Conseil, au sein duquel Charles de Freycinet et Léon Say conservent leur portefeuille de ministre. William Waddington, l'ancien ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts des cabinets Dufaure 2, 4 et Simon, accepte à contre cœur de présider ce nouveau cabinet. De Freycinet, qui fut appelé à remplacer Waddington onze mois plus tard, le décrivait en ces termes :

M. Waddington personnifiait l'effort consciencieux et la droiture. Très versé dans les questions extérieures, il ignorait les difficultés de l'échiquier parlementaire. Il connaissait à peine la Chambre où l'avaient rarement conduit ses fonctions antérieures. Il n'en avait pas manié le personnel. Il ne soupçonnait pas les intrigues et la guerre sourde par lesquelles on mine un ministère avant de le renverser².

Philippe de Chennevières disait de lui qu'en tant que ministre des Beaux-arts, il avait été « l'un des seuls de [son] temps qui ait fait figure et qui ait eu compétence³ ». En 1876, Waddington avait, rappelons-le, affecté trois nouvelles salles au Musée du Luxembourg, dont celle qui deviendrait, en 1878, la seconde galerie de sculpture.

¹ Charles Louis de Saulces de FREYCINET, *C. de Freycinet, ... Souvenirs...*, Paris, C. Delagrave, 1912, tome 2 : 1878-1893, p. 44-45.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Philippe de CHENNEVIÈRES, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts, op. cit.*, t. 1, p. 10-11.

4.1.1 Retrait du projet de loi sur la restauration des Tuileries et création d'une nouvelle sous-commission favorable au Musée du Luxembourg

Le projet de loi élaboré par Say et Freycinet en mai 1878, visant à demander aux Chambres un crédit de 5 100 000 francs pour la restauration du palais des Tuileries et son aménagement muséal, est retiré par décret du nouveau Président de la République, Jules Grévy, le 18 mars 1879. De Freycinet lui-même n'était plus convaincu par ce texte et s'était laissé séduire par un projet alternatif : la démolition des ruines pour permettre le remontage de la galerie sur quai du palais du Champ-de-Mars de l'Exposition universelle de 1878, reconvertie en jardin d'hiver⁴.

Paradoxalement, dans le même temps, une nouvelle sous-commission, cette fois sous l'autorité du Conseil supérieur des Bâtiments civils, est chargée de reprendre les travaux des précédentes instances consultatives sénatoriale et extraparlamentaire. Quatorze personnalités forment cette instance consultative⁵ : l'analyse socioprofessionnelle de sa composition révèle un relatif équilibre entre les parlementaires, les experts – qu'ils soient architectes ou ingénieurs – et les agents de l'Administration. Parmi les élus, cependant, aucun ne semble avoir de compétence technique. Le plus surprenant, dans cette liste, est de n'y pas voir les noms de Joseph Duc et Pierre-Emmanuel Tirard, tous deux membres de la commission extraparlamentaire de 1876 ; y figurent en revanche Ferdinand Hérold, Eugène Viollet-le-Duc, Léonce Reynaud et, bien entendu, Hector Lefuel, architecte en chef du Louvre et des Tuileries. Lors de la première séance de la sous-commission⁶, le 31 mars 1879, Emmanuel Arago – à l'opposé de son oncle Étienne – soutient l'idée d'une réunion des deux Chambres aux Tuileries ; Ferdinand Hérold, lui, préfère se placer à la suite du projet de loi De Freycinet

en faisant remarquer que le Musée du Luxembourg est d'une insuffisance absolue pour les expositions des œuvres d'art modernes, qui trouveraient dans les nouvelles constructions des emplacements vastes et pour ainsi dire réunis au musée du Louvre⁷.

⁴ « Couloisses de Versailles », *Le Rappel*, 23/03/1879.

⁵ Emmanuel Arago, Hérold, De Lareinty, Proust, De Choiseul, Reynaud, Couche, Alphand, Lefuel, Langlois de Neuville, Viollet-le-Duc, Poulin, Lambert de Sainte-Croix, tous précédemment cités, ainsi que le baron Charles Ferdinand Roze (1850-1894), auditeur au Conseil d'État.

⁶ Seul Charles Roze manque à l'appel.

⁷ Procès-verbal de la séance du 31 mars 1879, cahier rassemblant les procès-verbaux des quatre séances de la sous-commission des Bâtiments civils ainsi que le rapport de Viollet-le-Duc du 23 mai 1879, p. 4, Arch. nat., F21 883.

Au cours de la deuxième séance, le 4 avril 1879, plusieurs projets sont présentés aux membres de la sous-commission, qui écarte à l'unanimité ceux de Bassaguet⁸, Storez, Dorvault, Versemay, Véron et vote à l'unanimité également pour le projet de Lefuel. Eugène Viollet-le-Duc est désigné, une nouvelle fois, rapporteur. La question de l'affectation du palais est au centre des débats : un des membres de la commission

propose d'y transporter le Musée du Luxembourg. Une discussion générale s'engage sur la question de savoir si la sous-commission doit exprimer une préférence pour le Musée du Luxembourg, ou n'indiquer, simplement, que l'affectation à un musée⁹.

À cette alternative, Antonin Proust préfère le flou des conclusions de la commission extraparlamentaire de 1876, qui évoquait simplement une affectation à l'une des « grandes collections nationales ». Adolphe Alphand, Eugène Viollet-le-Duc et Ferdinand Hérold prennent alors position contre Proust :

[ils] pensent, au contraire, qu'il faut spécifier la destination et indiquer, d'une façon précise, que les bâtiments seront destinés à recevoir le Musée du Luxembourg, dont les emplacements, et notamment ceux de la sculpture, sont insuffisants ; ils ajoutent qu'il ne faut pas s'en tenir à un simple vœu, mais exprimer très nettement, dans le rapport qui sera fait à la commission supérieure, que la partie centrale des Tuileries devra être affectée au musée des arts modernes. La majorité de la sous-commission se range à cette opinion¹⁰.

Ainsi, dès la deuxième séance, l'affectation au Musée du Luxembourg de la partie centrale des Tuileries, excepté les pavillons de Marsan et de Flore, semble acquise à la majorité. Le député Antonin Proust est le seul à se distinguer clairement par sa préférence pour les collections de la Société du Musée des arts décoratifs, fondée en 1876 par le critique Victor Champier, et qu'il rêve de voir former un musée permanent dans l'enceinte du Louvre. Dans la suite des discussions, alors qu'il est question du projet proposé par Hector Lefuel, Hérold regrette l'absence de Sadi Carnot, sous-secrétaire d'État aux Travaux publics, qui aurait pu éclairer la sous-commission sur les circonstances du retrait du projet de loi du 27 mai 1878. Proust laisse entendre que ce n'est probablement pas à la Chambre que l'opposition a été la plus forte... Il faut attendre la troisième séance, le 23 mai 1879, pour que Carnot vienne

⁸ Sur le projet de Bassaguet, voir Jean-Claude DAUFRESNE, *Louvre & Tuileries, architectures de papier, op. cit.*, p. 286-288.

⁹ Procès-verbal de la séance du 4 avril 1879, cahier rassemblant les procès-verbaux des quatre séances de la sous-commission des Bâtiments civils ainsi que le rapport de Viollet-le-Duc du 23 mai 1879, Arch. nat., F21 883.

¹⁰ *Ibid.*

justifier ce retrait : la majorité de la Chambre des députés, d'après lui, était hostile à l'idée d'une restauration des Tuileries en utilisant les parties du gros-œuvre qui pouvaient encore être sauvées, d'autant plus que l'affectation n'était pas encore arrêtée. Dans la suite de la séance, après lecture du rapport d'Eugène Viollet-le-Duc¹¹ (fig. 23), le débat s'oriente vers la question des conséquences de l'affectation du bâtiment sur ses façades : la sous-commission opte pour un premier étage sans fenêtre. Lors de la quatrième et dernière séance le 24 juillet 1879, la sous-commission estime à 2 500 francs par mètre carré les dépenses nécessaires pour la reconstruction des Tuileries en vue de leur affectation au Musée du Luxembourg.

Quelles sont les conclusions auxquelles arrivent les membres de la sous-commission des Bâtiments civils, concernant directement le Musée du Luxembourg ? La première concerne le type de chantier à prévoir : il s'agirait « soit [de] restaurer les restes du palais des Tuileries, soit [d']élever à sa place un édifice public, l'espace laissé entre les deux pavillons de Flore et de Marsan ne pouvant rester vide et étant très favorable à l'érection d'un bâtiment ayant un caractère architectonique¹² ». On retrouve ici la position défendue par le Sénat dans le débat sur les Tuileries, qui refusait l'idée de laisser vacant l'espace occupé par le palais sous peine de souligner le défaut de parallélisme entre les deux ailes du Louvre. La deuxième proposition concerne, cette fois-ci, l'affectation : conformément au vœu de Sadi Carnot, la sous-commission confirme sa décision de « destiner cet édifice à l'exposition des œuvres dues aux artistes vivants, œuvres actuellement exposées au palais du Luxembourg¹³ ». La troisième proposition précise la configuration architecturale la plus pertinente afin de concilier l'intégration souhaitable des vestiges primitifs du château des Tuileries au rez-de-chaussée et l'aménagement moderne du premier étage, adapté à sa fonction muséographique¹⁴.

¹¹ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « Rapport fait à la sous-commission du palais des Tuileries, à la suite des délibérations en date des 31 mars et 4 avril 1879, sur l'état des ruines de ce palais et sur le parti qu'il convient d'adopter dans la situation présente », 23/05/1879, Arch. nat., F21 883.

¹² Procès-verbal de la séance du 24 juillet 1879, cahier rassemblant les procès-verbaux des quatre séances de la sous-commission des Bâtiments civils ainsi que le rapport de Viollet-le-Duc du 23 mai 1879, Arch. nat., F21 883.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « 3. Les parties du palais des Tuileries qui peuvent être conservées se prêtant, par la disposition du plan, du rez-de-chaussée et des deux pavillons de Jean Bullant, à l'établissement de ce musée, et ces restes offrant encore un sérieux intérêt au point de vue de l'art français, il y a lieu de restaurer ces restes et d'approprier les parties du premier étage à reconstruire à la destination nouvelle affectée à ces locaux, en rétablissant les terrasses qui régnaient au-dessus des portiques sur le côté ouest, et en ouvrant ces portiques au public ainsi que le passage sous le pavillon central. » Dans un quatrième point, la sous-commission proposait qu'« un jardin, tracé à partir des deux isolements laissés entre les pavillons de Flore et de Marsan et le bâtiment des Tuileries jusqu'à la saillie formée par les corps de bâtiments sur le Carrousel, au-delà de l'arc de triomphe, sera livré au public de jour et de

4.1.2 Débat à la Chambre des députés sur la question des Tuileries

En quelques jours, fin juillet 1879, la question des Tuileries prend une nouvelle tournure. Dès le lendemain de la dernière séance de la sous-commission des Bâtiments civils, un groupe de députés présente à la Chambre une « proposition de loi tendant à faire disparaître les ruines du Palais des Tuileries¹⁵ ». Dans ce groupe de députés républicains, l'on retrouve Antonin Proust, secrétaire de Gambetta et initiateur de la proposition, aux côtés de quarante-cinq de ses homologues¹⁶, parmi lesquels des radicaux tels Édouard Lockroy et Georges Clémenceau, ainsi que Paul Bethmont. La proposition de loi, laconique, comporte ces trois articles :

Article premier : Il est ouvert au Ministre des Travaux publics, sur les ressources du budget de l'exercice 1879, un crédit extraordinaire de quatre cent mille francs destiné à faire disparaître les ruines du château des Tuileries, et à planter la cour dite du Carrousel en jardin français. Ce crédit sera inscrit dans la 2^e partie, Travaux extraordinaires, dans un chapitre nouveau qui portera le n°65 et qui sera intitulé : Démolitions des ruines du château des Tuileries ;

Article 2 : L'adjudication des travaux sus-indiqués aura lieu le mois qui suivra la promulgation de la présente loi ;

Article 3 : Il sera pourvu à cette dépense au moyen des ressources du budget de 1879¹⁷.

Le 28 juillet, Antonin Proust donne lecture d'un rapport rédigé au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi qu'il défend ; pour justifier l'urgence de gommer les dernières traces des Tuileries, le député écrit que

nuit, en laissant le long des ailes nord et sud un isolement accessible aux voitures pour les services que renferment ces deux ailes longeant la rue de Rivoli et le quai. » *Ibid.*

¹⁵ « Proposition de loi tendant à faire disparaître les ruines du Palais des Tuileries (urgence déclarée) », annexe n°1782 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 25 juillet 1879, copie conservée aux Arch. nat., F21 6238.

¹⁶ Antonin Proust ; Paul Bethmont, député républicain de Charente-inférieure, membre de la commission extraparlamentaire de 1876-77 ; Marcellin Pellet, député du Gard ; Claude Versigny, Alphonse Noirot, Charles Baihaut, Gaston Marquiset, députés de la Haute-Saône ; Jean Constans, Edmond Caze, députés de Haute-Garonne ; Eugène Farcy, Charles Floquet, Henri Brisson, Charles Frébault, Georges Clémenceau, députés de la Seine ; Félix Datas, député de l'Allier ; Étienne Drumel, député des Ardennes ; Louis Gatineau, député d'Eure-et-Loir ; François Varambon, Édouard Millaud, Émile Guyot, députés du Rhône ; Nicolas Parent, député de Savoie ; Maurice Rouvier, député des Alpes-Maritimes ; François Gastu, député d'Alger ; Pierre Devès et Paul Ménard-Dorian, députés de l'Hérault ; Victor Guichard, député de l'Yonne ; Charles Boysset, Émile Reyneau, députés de Saône-et-Loire ; Justin Labuze, Georges Perin, députés de Haute-Vienne ; Louis Hugot, député de Côte-d'Or ; Antoine De Sonnier, Pierre Tassin, députés du Loir-et-Cher ; Jules Maigne, député de Haute-Loire ; Édouard Lockroy, député des Bouches-du-Rhône ; Dubois (probablement François, député de Côte-d'Or).

¹⁷ « Proposition de loi tendant à faire disparaître les ruines du Palais des Tuileries (urgence déclarée) », annexe n°1782 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 25 juillet 1879, copie conservée aux Arch. nat., F21 6238.

la présence [des ruines] a quelque chose de véritablement choquant pour notre patriotisme, et qu'il était même regrettable que l'on n'eût pas, dès le lendemain de l'incendie, recueilli et abrité dans les musées ce qu'il y avait d'intéressant dans les fragments de ce monument, dont la dégradation s'augmente chaque jour depuis huit ans¹⁸.

Le lendemain, le baron Haussmann, député de la Seine, réagit à la teneur du rapport Proust. Pour lui, il n'est pas question de laisser vacant l'espace compris entre les pavillons de Marsan et de Flore :

Si la Chambre veut qu'on rase absolument les ruines en faisant place nette et en comblant les fondations, je dis que vous serez obligés de revenir sur cette décision parce que l'opinion publique vous imposera soit la reconstruction de ce qu'on aura détruit, soit une construction quelconque [...]¹⁹

Haussmann ne se borne pas à souligner les risques de *tabula rasa* définitive, spectre que fait planer la proposition de loi d'Antonin Proust. Il va plus loin en défendant, à son tour et à deux reprises, l'idée que les Tuileries pourraient être reconstruites afin d'abriter les collections du Musée du Luxembourg, dont il déplore les conditions de conservation et d'exposition :

Je crois que si, conformément à l'avis donné par une commission spéciale, à l'unanimité moins une voix, on rétablissait le pavillon central, les galeries qui font partie de l'œuvre de Philibert Delorme, enfin les deux pavillons dits de Médicis, en supprimant le reste, on maintiendrait la portion la plus intéressante, au point de vue architectural, du palais des Tuileries, et *on obtiendrait ainsi l'emplacement d'un musée nouveau, où trouveraient place toutes les œuvres d'art qui sont si mal, à tous les points de vue, au palais du Luxembourg [souligné par nous]*. Enfin, on conserverait, dans l'axe du jardin des Tuileries et de la grande avenue des Champs-Élysées, un point d'arrêt de perspective, absolument indispensable au bon effet général de cette autre œuvre d'art qu'on appelle le jardin des Tuileries. (*Très-bien ! très-bien ! sur divers bancs.*)²⁰

Haussmann se place ainsi dans le courant d'opinion républicain, qui, comme le souligne Kirk Varnedoe, « tendait à préserver et exploiter le prestige du lieu et de l'architecture.

¹⁸ Antonin Proust, « Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi de M. Antonin Proust et plusieurs de ses collègues, tendant à faire disparaître les ruines du Palais des Tuileries, (urgence déclarée), par M. Antonin Proust, député », annexe n°1812 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 28 juillet 1879, copie conservée aux Arch. nat., F21 6238. On comprend mieux l'insistance de Proust, quand on sait qu'il réclama auprès du sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, par une lettre 29 janvier 1883, à ce que soit inclus le Musée des arts décoratifs dans la liste des établissements aptes à recevoir des fragments des ruines des Tuileries : « Il y a parmi eux des spécimens importants pour l'histoire de l'art décoratif français, et qui nous fourniraient des éléments d'enseignement d'une grande valeur pour nous. » Arch. nat., F21 6238.

¹⁹ Annales du Sénat et de la Chambre des Députés, t. 10, 1879, Chambre des Députés, p. 10-19, séance du 29 juillet 1879.

²⁰ *Ibid.*

L'installation d'un musée aux Tuileries, bien qu'étant un geste de substitution moins fort que l'installation d'une législature élue, aurait été motivée par le double désir d'utiliser et de subvertir la puissance symbolique du passé.²¹ » La force de persuasion d'Hausmann, qui semble rallier plusieurs députés à la cause du Musée du Luxembourg, ne suffit pas à retarder l'adoption de la proposition de loi, qui est transmise sans tarder par Léon Gambetta, président de la Chambre des députés, à son homologue au Sénat, Louis Martel²². Il faut cependant attendre 1880 pour que la proposition de loi soit étudiée par une commission spéciale, présidée, encore une fois, par Alfred Monnet.

4.2 Menace d'une nouvelle crise

4.2.1 Une nomination « politique » à la direction du Musée du Luxembourg ?

La démission de Mac-Mahon, entraînant dans sa chute le gouvernement Dufaure, précipite la mise à la retraite de Chennevières, qui bénéficiait de la confiance du président déchu ; le directeur des Musées nationaux, Frédéric Reiset, le suit de près en février, contraint à une démission anticipée, officiellement pour raisons de santé. En réalité, la disparition de deux ténors de l'administration des musées intervient dans le cadre d'une réforme de la tutelle, mise en place par Jules Ferry et Edmond Turquet. Cette réorganisation s'appuie sur trois points : premièrement, le changement de statut du directeur des musées nationaux, qui devient administrateur ; deuxièmement, la création d'un comité consultatif ou conservatoire, chargé de donner son avis sur toutes les questions courantes et les propositions d'achats en particulier ; troisièmement, l'obligation pour l'administration des musées de rendre des comptes à la direction centrale des arts. L'arrêté par lequel est officialisée la réforme s'accompagne d'une vague de nominations, relativement bien accueillie par la presse²³. Ainsi, Eugène Véron, directeur du très influent journal *L'Art*, ne dissimule pas son enthousiasme :

²¹ « [...] the moderate Republicans nonetheless intended to preserve and exploit the prestige of the locale and the architecture. The placement of a museum in the Tuileries, while a less obvious gesture of replacement than the installation of the elected legislature, would have been motivated by the same desire simultaneously to use and to subvert the symbolic potency of the past. » Kirk VARNEDOE, « The Tuileries Museum and the uses of art history in the early Third Republic », *op. cit.*

²² « Proposition de loi tendant à faire disparaître les ruines du palais des Tuileries, transmise par M. le Président de la Chambre des Députés à M. le Président du Sénat : adopté par la chambre le 29 juillet 1879 », annexe n°514 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 30 juillet 1879, copie conservée aux Arch. nat., F21 6238.

²³ Notamment dans « Documents officiels », *Chronique des arts et de la curiosité*, 08/03/1879.

Nous sommes heureux de pouvoir applaudir sans réserve à ce premier acte de la nouvelle administration des beaux-arts. Cela nous donne confiance pour le moment où il faudra en venir à l'organisation de l'École, car nous ne pouvons croire que l'on maintienne les choses dans l'état où elles sont²⁴.

Néanmoins, si les promotions dont font l'objet Jules Barbet de Jouy – qui a effectué toute sa carrière au musée du Louvre depuis 1851 –, Edmond Saglio et Louis Courajod – archiviste paléographe – paraissent légitimes, le choix d'Étienne Arago pour le poste vacant de conservateur du Musée du Luxembourg ne manque pas de surprendre. Bien qu'il soit reconnu comme un collectionneur averti d'art ancien²⁵, et que son ami et collaborateur, Eugène Véron, estime qu'« il est bien à sa place » car « c'est un esprit essentiellement moderne, et cette conformité de l'homme avec la fonction a son importance²⁶ », Arago ne dispose d'aucune expérience préalable dans un musée, encore qu'il se soit distingué par son énergie à vouloir créer *ex nihilo* une section d'archives à l'École des beaux-arts²⁷. Par conséquent, sa nomination, le 1^{er} mars 1879, ne va pas dans le sens d'une reconnaissance de qualifications unanimement validées par ses pairs, mais d'un hommage aux services rendus à la République par cette figure politique et littéraire, alors âgée de soixante-dix-sept ans. Cette hypothèse, selon laquelle « la nomination de M. Arago avait été non point artistique, mais exclusivement politique²⁸ », est confirmée par ses liens étroits Jules Ferry, qui lui succéda le 16 novembre 1870 au poste de délégué à la mairie centrale pendant le siège de Paris, et avec le Président de la République nouvellement élu, Jules Grévy²⁹. Le principal intéressé n'a que faire de son illégitimité : le poste de conservateur lui plaît tellement qu'il accepte une traite inférieure à celle qu'il recevait en tant qu'archiviste. Il n'avait cependant pas imaginé qu'un problème de taille perturberait ce qui s'annonçait comme une retraite tranquille : le retour du Sénat à Paris.

4.2.2 La réinstallation du Sénat au palais du Luxembourg

Une commission sénatoriale, dont la création est décidée en séance du 18 février 1879, a pour tâche de donner au Sénat les arguments nécessaires pour lui éviter d'entrer en pourparlers

²⁴ Eugène VÉRON, « Courrier des musées », *L'Art*, 1879, p. 274-276.

²⁵ Muriel TOULOTTE, *Étienne Arago 1802-1892 : une vie, un siècle*, Perpignan, Les Publications de l'Olivier, 1993, p. 230-232.

²⁶ Eugène VÉRON, « Courrier des musées », *L'Art*, 1879, p. 274-276.

²⁷ Muriel TOULOTTE, *Étienne Arago 1802-1892, op. cit.*, p. 233. Étienne Arago avait été nommé le 16 février 1878 à ce poste. Il était parvenu à se faire livrer par le secrétaire de l'École des beaux-arts des documents relatifs à l'Académie royale de peinture et de sculpture aux XVII^e et XVIII^e siècles, dont il eut seulement le temps d'entreprendre l'inventaire.

²⁸ « Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Eclair*, 20/03/1892.

²⁹ Muriel TOULOTTE, *Étienne Arago 1802-1892, op. cit.*, p. 236.

avec les occupants du palais du Luxembourg ; outre le Musée du Luxembourg, qui s'y trouvait abrité dans sa configuration de musée d'art contemporain depuis 1818, l'ancienne résidence de Marie de Médicis accueillait les services de la Préfecture de la Seine, depuis l'incendie de l'Hôtel de Ville survenu pendant la Semaine sanglante en 1871. Cette commission, dont font partie trois sénateurs de gauche, rend un rapport qui sert de base de réflexion pour le projet de loi relatif au siège du pouvoir exécutif et des Chambres :

Ce rapport, s'appuyant sur des lois successives, dont la première date du 9 nivôse an VIII (24 [décem]bre 1799) établit qu'une nouvelle affectation n'est pas nécessaire, et que le Sénat, le cas échéant, peut prendre possession du Palais du Luxembourg et de ses dépendances³⁰.

Les rapporteurs font donc remonter la prérogative inaliénable du Sénat sur le domaine du Luxembourg à une loi datant de la création du Sénat Conservateur, qui concernait non seulement le palais, mais aussi le jardin, le Petit-Luxembourg, les orangeries ainsi que les communs situés de part et d'autre de la rue de Vaugirard. Malgré l'existence d'une jurisprudence apparemment abondante, le Sénat, dans une délibération du 12 juillet de la même année, officialise sa demande et insiste pour que cette prérogative soit réaffirmée dans une nouvelle loi³¹. C'est chose faite grâce à la loi du 22 juillet 1879, qui stipule notamment :

Art. 1^{er}. Le siège du pouvoir exécutif et des deux Chambres est à Paris.

2. Le palais du Luxembourg et le palais Bourbon sont affectés : le premier, au service du Sénat ; le second, à celui de la Chambre des députés. [...]

4. Le Sénat et la Chambre des députés siégeront à Paris à partir du 3 novembre prochain.

5. Les présidents du Sénat et de la Chambre des députés sont chargés de veiller à la sûreté intérieure et extérieure de l'assemblée qu'ils président³².

³⁰ « Rapport adressé par MM. les Questeurs à Monsieur le Président du Sénat », 23/10/1883, Arch. nat., F21 4484.

³¹ Et non le 12 juillet 1876 comme le soutient Luc ALARY, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France », *loc. cit.*, p. 228. La délibération du 12 juillet 1879 portait : « Le Sénat prendra possession de la totalité du Palais du Luxembourg et de ses annexes ». L'article 2 de la loi du 2 août 1879 stipulait : « Le Palais du Luxembourg est affecté au service du Sénat ».

³² « Loi n°8218 relative au siège du pouvoir exécutif et des Chambres à Paris », 22 juillet 1879, *Bulletin des lois de la République française*, n°459.

Bien qu'il siège encore à Versailles jusqu'au 2 août 1879 et que la rentrée parlementaire soit prévue le 3 novembre suivant, le Sénat prépare sa réinstallation dès le lendemain du vote de la loi du 22 juillet. Le bureau du Sénat visite le palais, en présence de l'architecte Charles Gondoin et du conservateur Étienne Arago, afin d'estimer les mesures à prendre pour faire face à l'accroissement des activités de la Chambre haute. En effet, si le Sénat impérial était une « assemblée de parade, siégeant rarement, n'ayant ni bureaux ni commissions³³ », le Sénat républicain compte désormais 300 membres au lieu de 170, et son rôle n'est plus seulement consultatif.

A la suite de cette visite, le bureau du Sénat fait savoir au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts que l'installation, dans la même aile et de plain-pied, des neuf bureaux de la Chambre haute, nécessiterait la réquisition d'un des espaces d'exposition du Musée du Luxembourg, la salle du Berger Phorbas, ou salle en croix, située au sud de la grande galerie. Si, pour le bureau du Sénat, « cette mesure n'entraînerait pas de sérieuses modifications pour le Musée³⁴ », le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Edmond Turquet, rétorque qu'elle « équivaldrait à la décapitation d'un Musée essentiellement national³⁵ » (fig. 24). Cette « décapitation » signifie que le musée serait privé d'une des salles les plus adaptées à un usage muséographique et qui, de par ses qualités, abrite précisément les pièces de choix de la collection³⁶. Turquet souligne que la salle convoitée par le Sénat a, en outre, une double utilité, aussi bien du point de vue de la ventilation du musée que de la circulation des visiteurs, dont le nombre atteint en moyenne 1200 par jour.

Le 8 août 1879, un crédit de deux millions de francs est finalement ouvert pour faire face aux dépenses de réinstallation³⁷. La Préfecture de la Seine, qui occupait la quasi-totalité du palais, hormis l'espace réservé au musée, à la bibliothèque du Sénat, ainsi qu'aux pompiers et gardes de Paris, est priée de s'installer provisoirement au pavillon de Flore, aux Tuileries, aménagé

³³ « Coulisses de Versailles », *Le Rappel*, 23/03/1879.

³⁴ Edmond Turquet à Louis Martel, 08/08/1879, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D (cote provisoire).

³⁵ *Ibid.*

³⁶ « Pour ne citer que quelques-uns des 32 ouvrages qui la décorent, elle renferme *Le Corps de Sainte-Cécile* apporté dans les Catacombes de M. Bouguereau, la *Francesca de Rimini* de M. Cabanel, la *Vérité* de M. Jules Lefebvre, l'*Exécution à Grenade* d'Henri Regnault, le *Daphnis et Chloé* de M. Français, le *Sylla chez Marius* de M. Ulmann, la *Glaneuse* de M. Jules Breton. » *Ibid.*

³⁷ Arthur HUSTIN, *Le Palais du Luxembourg*, op. cit., p. 28.

en trois mois par l'architecte Joseph Bouvard. Le Musée, jusqu'en novembre 1879, est en sursis.

4.2.3 Un musée dans une situation critique

Un document d'archive d'une importance capitale vient accréditer l'hypothèse selon laquelle Étienne Arago, nommé conservateur du Musée du Luxembourg alors qu'il n'avait pas même été assistant de conservation dans ce musée ou un autre, aurait fait de son inexpérience un atout : la nécessité d'acquérir une connaissance précise des forces et faiblesses de la situation du musée au sein du palais du Luxembourg l'incite à dresser un état des lieux critique, chiffré et prospectif. Réalisé entre juillet et novembre 1879 – soit quelques mois seulement après sa prise de fonctions – le diagnostic d'Arago prend la forme d'annotations sur un plan dressé par Charles Gondoin en juillet 1879 (fig. 25)³⁸.

Arago souligne dans ce document l'enclavement du musée et détaille les menaces pour la sécurité des visiteurs, notamment en cas d'incendie. Il n'envisage pas encore la possibilité d'un transfert du musée hors du palais. Le document confirme les intentions du Sénat d'annexer certains espaces occupés par le musée, et informe sur les dimensions de ces espaces. Le conservateur va jusqu'à évaluer le décalage entre le volume existant dans la galerie de bois et le volume souhaitable pour assurer à la fois la visibilité des œuvres et leur conservation : il prévoit de procéder à un élargissement et à une surélévation de cet espace. Ces annotations portent en elles les germes d'une réflexion sur la programmation architecturale. La plupart des problématiques qui seront développées et théorisées par la suite par ses successeurs Léonce Bénédict puis Louis Hauteœur y sont déjà ébauchées : sécurité et confort de visite, accessibilité des salles, limitation des risques par l'isolement du bâtiment, évaluation des surfaces et volumes utiles. Ce diagnostic révèle que l'expérience quotidienne du musée, acquise en quelques mois, compense l'inexpérience, au sens de l'absence de qualification requise et d'expérience préalable de la conservation.

³⁸ Étienne Arago, diagnostic architectural du Musée du Luxembourg, s.d. [juillet-novembre 1879], sur fond de plan de Charles Gondoin, « Palais national du Luxembourg », 07/1879, Arch. Mus. nat., 2HH4. Ce document est contemporain d'un plan déjà cité et similaire, indiquant également en rose les salles affectées au Musée du Luxembourg au sein du palais (Arch. nat., CP, Va/11/73). Dans le plan plié en quatre était insérée la note rétrospective d'Arago concernant sa proposition de transfert du Musée du Luxembourg aux Tuileries reconstruites.

La situation critique du musée, telle que dépeinte par le conservateur, est confirmée par un article du nouveau quotidien *Gil Blas*, publié en novembre :

Tout le monde connaît le Musée du Luxembourg et a pu remarquer combien il est insuffisant et défectueusement installé. Les escaliers étroits et obscurs présentent des dangers sérieux pour les visiteurs peu ingambes ; à l'exception de la grande galerie et du salon contigu, toutes les salles sont peu éclairées et mal aménagées. Faute d'espace, le conservateur est contraint de placer les tableaux les uns sur les autres et à des hauteurs où il est impossible, non seulement de les étudier, mais simplement de les voir ; et ainsi un musée qui devrait posséder un millier d'œuvres d'artistes contemporains, en est réduit au chiffre dérisoire de 426. Dans l'espérance d'améliorations et même d'une transformation complète, on a pris jusqu'ici en patience ce fâcheux état de choses, et l'on a attendu le bon vouloir ou les remords du gouvernement³⁹.

Conscient que sa marge de manœuvre est limitée mais qu'il est tout de même possible d'apporter des améliorations ponctuelles, notamment en matière de fonctionnement du musée, Étienne Arago commence par se doter d'un cabinet de travail privatif⁴⁰. L'aménagement de ce bureau dans une salle obscure du pavillon nord-ouest est confirmé par une annotation au crayon sur un plan du palais, qui indique en outre qu'Arago avait l'intention de demander l'attribution, pour son propre compte, d'un logement situé juste au-dessus⁴¹ (fig. 26).

Arago avait également en tête la gestion de la mémoire du musée, non seulement institutionnelle, architecturale, mais aussi artistique, avec la création de « boîtes noires » permettant de documenter la trajectoire d'une œuvre de l'atelier jusqu'à l'étape de sa consécration dans les salles du Louvre, ou de son envoi dans un musée de province. A l'état d'ébauche jusqu'en 1886, le projet est alors rendu officiel et connaît un grand succès auprès des artistes.

4.2.4 Le Sénat réclame officiellement les espaces occupés par le musée

Avant même le début de la session parlementaire extraordinaire le 27 novembre, le Sénat informe les ministres de l'Instruction publique et des Beaux-arts et des Travaux publics que le « développement de ses travaux législatifs le [mettent] dans la nécessité d'augmenter le nombre de ses bureaux et de ses commissions aux dépens des salles du Palais, occupées par le

³⁹ « Journaux et revues », *Gil Blas*, 20/11/1879. Le quotidien est fondé le 19 novembre 1879 par Auguste Dumont.

⁴⁰ Étienne Arago, Rapport à Edmond Turquet, 06/07/1881, Arch. nat., F21 4484.

⁴¹ Il souhaitait ainsi profiter de la suppression de l'emploi de caissier du Sénat, dont c'était là le logement de fonctions.

musée⁴² ». Ce constat est confirmé officiellement par une délibération du Sénat, le 8 décembre :

Considérant qu'il résulte de l'expérience faite depuis le retour des Chambres, à Paris, que la reprise de possession immédiate des parties du Luxembourg affectées au Musée des arts contemporains est absolument indispensable à l'installation complète et définitive du Sénat. [...] ; Décide que M. le Président portera la présente délibération à la connaissance de MM. les Ministres des Beaux-arts et des Travaux publics, et les priera de prendre d'urgence les mesures nécessaires pour en assurer l'exécution⁴³.

Le contenu de cette délibération est d'autant plus intéressant qu'il s'appuie sur la notion polysémique d'« expérience ». L'association du verbe « résulter » et de la notion d'« expérience » pourrait inciter à penser que cette dernière est ici synonyme « d'observation méthodique d'un phénomène », dans une perspective de validation ou d'invalidation d'une hypothèse ; cette acception présupposerait que le processus d'observation se déroule selon des paramètres clairement prédéfinis. Or, dans un contexte de pression spatiale à l'intérieur d'un même bâtiment, la notion d'« expérience » semble prendre un autre sens : il faudrait le comprendre du point de vue organisationnel, comme l'évaluation, d'après la pratique, de la différence entre l'espace nécessaire et l'espace disponible pour le bon fonctionnement des activités de l'institution. Le personnel dépendant du Sénat est ainsi, implicitement, considéré comme le principal utilisateur du palais du Luxembourg. Non seulement par la diversité et le nombre de ses activités, mais aussi par l'importance de son personnel, le Sénat était en position de force pour faire valoir ses droits à l'annexion de la totalité du palais afin, d'une part, de pouvoir loger la totalité de ses services, et d'autre part, de leur fournir un espace de travail suffisant, et ce sans avoir recours à la négociation. Le Sénat reproduit donc la stratégie de conquête de l'espace vital qu'il avait déjà mise en œuvre au château de Versailles. L'occupation de la totalité du palais – qui réglait simultanément la question du musée – était sans doute la solution la moins onéreuse de l'alternative, étant donné qu'une nouvelle extension du palais, sur le modèle de celle que réalisa Alphonse de Gisors entre 1836 et 1841, aurait certainement coûté au minimum trois millions de francs⁴⁴.

⁴² Étienne ARAGO, *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne*, op. cit., p. XVIII. Sadi Carnot à Louis Martel, 29/11/1879, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁴³ Cité par Auguste Hugué, « Rapport fait au nom de la Commission de comptabilité, tendant à autoriser MM. Les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l'exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l'orangerie Férou », in *Annales du Sénat et de la Chambres des députés*, Sénat, annexe n°257, séance du 15 juillet 1884.

À la suite de cette délibération du 8 décembre, la « salle en croix » ou salle du Berger-Phorbas, deuxième plus grande salle du musée, est réquisitionnée par le Sénat afin que le 8^e Bureau puisse y tenir ses séances. Dès lors, elle ne fut donc accessible que par intermittence, lorsque ce Bureau ne siégeait pas⁴⁵. Cette réquisition, bien que partielle, est probablement la troisième opérée par le Sénat sur le domaine du musée, après la salle Jeanne-Hachette en 1852 et les salles de l'entresol du rez-de-chaussée du pavillon nord-est en 1864.

4.2.5 Rumeur d'une expulsion, le Sénat temporise

La délibération du 8 décembre 1879 stipulait que le président du Sénat devait la transmettre aux ministres des Beaux-arts et des Travaux publics, tutelles respectives du musée et du palais du Luxembourg, et les prier de prendre d'urgence les mesures nécessaires pour assurer l'évacuation des salles occupées par le musée⁴⁶, en attendant l'hypothétique reconstruction des Tuileries, toujours défendue par le Sénat⁴⁷. La teneur de cette délibération est effectivement communiquée, le 13 décembre suivant, à Charles de Freycinet, ministre des Travaux publics et sénateur, qui se charge aussitôt de faire étudier les possibilités de relogement du musée, par l'intermédiaire de Sadi Carnot, sous-secrétaire d'État aux Travaux publics⁴⁸. La rumeur d'une expulsion du musée se répand comme une traînée de poudre dans la presse ; le journal *Le XIX^e siècle* la dément en indiquant que le Sénat a décidé de temporiser, à la demande expresse d'Edmond Turquet⁴⁹.

Plusieurs propositions, spontanées ou officielles, sont alors envisagées par les ministères concernés et commentées dans la presse. Certaines propositions sont à mettre directement au crédit du conservateur du musée, Étienne Arago, qui, « avec une ardeur toute juvénile et une très grande clairvoyance, [...] se mit en campagne afin de découvrir dans quelque coin de

⁴⁴ Gisors avait auparavant été chargé de construire une salle des séances en charpente, appuyée sur la façade sud du palais, avant de se voir confier le projet d'agrandissement définitif, dont l'exécution coûta trois millions de francs.

⁴⁵ D'après Étienne Arago, « Rapport sur l'inondation de la salle Barthélémy, 25 octobre 81 », 25/10/1881, Arch. Mus. nat., L28, confirmé par un autre rapport d'Étienne Arago, « Notes sur le Musée du Luxembourg », 08/12/1882, Arch. nat., F21 4484/6c.

⁴⁶ D'après Auguste Huguet, « Rapport fait au nom de la Commission de comptabilité... », *loc. cit.*

⁴⁷ « L'isolement de notre grande collection nationale [la Bibliothèque nationale] sera certainement voté ; mais en ce qui concerne l'abandon des Tuileries, on sait que le Sénat paraît, au contraire, disposé à poursuivre la reconstruction de ce palais pour y placer les objets qui sont actuellement au Musée du Luxembourg » (« Nouvelles parlementaires », *Le XIX^e siècle*, 12/12/1879). Edouard Lockroy, député radical-socialiste d'Aix-en-Provence, avait en effet proposé que les cinq millions de francs prévus pour la reconstruction des Tuileries fussent affectés à l'isolement de la Bibliothèque nationale.

⁴⁸ Comte Joachim Rampon à Henry Varroy, 10/01/1880, Arch. nat., F21 6108.

⁴⁹ « Informations », *Le XIX^e siècle*, 18/12/1879.

Paris un endroit quelconque, un bout de galerie, un pan de mur enfin, qui pût recevoir les 450 toiles composant notre musée contemporain ! Il mit la meilleure grâce du monde à visiter les locaux les plus invraisemblables⁵⁰ ». Le conservateur envisage tour à tour un transfert des collections au palais du Trocadéro, au palais de l'Industrie, au palais d'Orsay⁵¹ – encore en ruines à l'époque –, au Palais-Royal, à la salle des États du palais du Louvre⁵², ou encore aux pavillons de Marsan ou de Flore aux Tuileries, cette dernière option étant conditionnée par la réinstallation de la préfecture de la Seine à l'Hôtel de Ville⁵³. Cependant, la plupart de ces alternatives, y compris la reconstruction des Tuileries, toujours à l'ordre du jour⁵⁴, sont logiquement écartées en raison de l'impossibilité d'aménager et d'ouvrir rapidement les lieux. Deux de ces pistes méritent ici un développement particulier, parce qu'elle sont caractéristiques des situations d'incertitude : la première témoigne de l'implication personnelle du conservateur du musée à réduire le spectre de solutions possibles alors qu'aucun scénario n'est anticipé ni privilégié, la seconde révèle autant l'absence de stratégie des agents de l'État que la versatilité de leur positionnement au gré des opportunités et des imprévus.

4.2.5.1 L'hypothèse d'un transfert au palais de l'Industrie

Deux documents, conservés aux Archives des Musées nationaux, apportent la preuve que le conservateur Étienne Arago avait personnellement entrepris l'étude de faisabilité d'un transfert des collections du Luxembourg au palais de l'Industrie. Le premier document est un texte anonyme écrit à la suite d'une série de calculs des surfaces d'exposition du musée au palais du Luxembourg (fig. 27) :

Palais de l'Industrie : La grande galerie de l'Algérie à 76 m sur 25 m. En divisant cette nef en 8 salles de 9 m sur 12,50 m, on aurait 344 mètres courant de murs, dont il faut

⁵⁰ Victor CHAMPIER, « Courrier des musées : Le Musée du Luxembourg », *L'Art*, 1880, t. XX, p. 103-104.

⁵¹ Construit sous la direction de Jean-Charles Bonnard puis Jacques Lacornée entre 1810 et 1838, le palais d'Orsay accueille d'abord le Conseil d'État, qui y cohabite avec la Cour des Comptes, jusqu'à la chute du Second Empire. Incendié dans la nuit du 23 au 24 mai 1871, il reste en ruines, à l'instar du palais des Tuileries, en raison d'une absence de consensus sur le principe de sa reconstruction et sur sa future affectation.

⁵² « De même pour la salle des États dont l'appropriation qui est décidée en principe sera également longue et coûteuse. D'ailleurs, cette partie du Louvre est depuis longtemps destinée aux ouvrages des artistes décédés qui proviennent du Luxembourg, et que l'on a placés provisoirement dans une salle du second étage dont l'accès est détestable. » Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 13/01/1880.

⁵³ « Journal de la quinzaine [2ème quinzaine de février] », *La Nouvelle Revue*, 02/1880, p. 235-236.

⁵⁴ Le sort des Tuileries fait alors toujours l'objet d'un débat interne au Sénat : « Dans le septième bureau, M. de Lareinty a été nommé membre de la commission chargée d'examiner le projet de reconstruction des Tuileries. Il est favorable au projet et propose qu'on transporte dans le nouvel édifice le Musée du Luxembourg. » *La Presse*, 09/12/1879.

déduire 24 m pour dix portes. Reste donc 320. Les pans coupés rendraient 38,40, ce qui ferait seulement 338 m chiffre fort, ce qui ferait 23 m de moins qu'au palais du Luxembourg. Mais la hauteur de la cimaise à la frise étant constante, on arriverait probablement à reconquérir cette différence peut-être même à gagner quelques mètres de superficie. L'installation des marbres au rez-de-chaussée serait plus que spacieuse suffisante. [Commentaire ajouté en dessous au crayon :] Après 2 visites, le transport a été jugé impossible⁵⁵.

Ce commentaire s'attache essentiellement à déterminer les possibilités de redéploiement des collections de peinture dans la grande galerie de l'Algérie – c'est-à-dire la galerie sud – du palais de l'Industrie. La conclusion ne souffre d'aucune réserve : ce transfert n'aurait pas permis de résoudre, de manière significative, le problème de l'insuffisance des surfaces d'exposition verticales ; en effet, si la somme des surfaces verticales obtenues au palais de l'Industrie avait pu permettre un redéploiement à l'identique des tableaux exposés au Luxembourg, elle n'aurait pas été suffisante pour faire face aux inévitables accroissements des collections de peinture.

Le second document, un plan du palais de l'Industrie annoté et paraphé par Étienne Arago (fig. 28), apporte des indications décisives pour comprendre les motifs d'enthousiasme et de réserve du conservateur du Musée du Luxembourg :

[Pavillon sud :] « Le double escalier se prêterait au développement de la sculpture moderne, aujourd'hui mal logée au Luxembourg.

[Au centre (rez-de-chaussée) :] « Eclairage du rez-de-chaussée pour la sculpture, nécessaire, est facile. Chauffage d'absolue nécessité et très difficile. / La place des tableaux serait insuffisante si on ne délogeait pas l'atelier des décors de l'Opéra et des arts décoratifs.²⁴

[En bas à gauche :] « Pour pouvoir transporter au palais de l'Industrie le Musée du Luxembourg, il faudrait lui attribuer tout le côté est et tout le côté sud, ainsi que le rez-de-chaussée. Et que de dépenses à faire pour éclairer la sculpture au rez-de-chaussée et chauffer le rez-de-chaussée et le premier étage !

[En bas à droite :] « Décidément il faut renoncer à loger le Musée du Luxembourg au palais de l'Industrie / [signé] E[tienne]. A[rago]⁵⁶.

⁵⁵ Anonyme, « Musée du palais du Luxembourg », feuillet comportant le calcul de la longueur totale de cimaise du musée au palais du Luxembourg et un calcul prévisionnel de la longueur de cimaise disponible au palais de l'Industrie, s.d. [décembre 1879 ?], Arch. Mus. nat., 2HH4/« Musée actuel, aménagement 1930 ».

⁵⁶ Annotations laissées par Étienne Arago sur un plan du premier étage du palais de l'Industrie, s.d. [décembre 1879], Arch. Mus. nat., 2HH4.

Pour résumer, la faisabilité du projet butait sur deux écueils : la réaffectation indispensable d'une partie du premier étage au musée, sans quoi le développement de la peinture eût été insuffisant, et l'incompatibilité du budget de fonctionnement du musée avec les dépenses de chauffage proportionnelles aux immenses volumes du bâtiment. Si le palais de l'Industrie avait été conçu comme une structure permettant l'exposition d'artefacts, son utilisation comme support et contenant de manifestations temporaires d'échelle internationale avait imposé une monumentalité, dans le sens d'une anormalité des volumes, incompatible avec les exigences de fonctionnement et les contraintes budgétaires du musée des artistes vivants⁵⁷. Il en était certainement de même pour le palais du Trocadéro qui, même s'il était affecté au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, soulevait le même type de problèmes.

4.2.5.2 L'hypothèse d'un transfert au palais du Trocadéro

Le palais du Trocadéro, construit par Gabriel Davioud pour l'Exposition universelle de 1878, est affecté au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts par un décret de Jules Grévy contresigné par Jules Ferry, en date du 13 octobre 1879. La parution du décret intervient alors même qu'une partie du palais, l'aile Passy, semble réservée à la création d'un musée ethnographique, et que l'attribution de l'aile côté Paris demeure incertaine. Fin octobre, Jules Ferry, lors de son hommage à Eugène Viollet-le-Duc devant la Commission des monuments historiques, promet que l'aile Paris du palais du Trocadéro accueillera un musée de sculpture comparée, tel que l'avait souhaité et programmé l'illustre architecte restaurateur, disparu le 17 septembre. Début décembre, une commission est nommée par arrêté ministériel dans le but d'« étudier l'organisation d'un musée historique de moulages d'après l'antique, qui devra être placé dans l'aile droite du Palais du Trocadéro⁵⁸ ».

En dépit de cette affectation certaine, Sadi Carnot envisage, probablement conseillé par Étienne Arago, la possibilité d'un transfert, au moins provisoire, des collections du Luxembourg au palais du Trocadéro. La première version du brouillon d'une lettre destinée à Edmond Turquet le confirme :

[...] il n'existerait dans les palais ou établissements situés à l'intérieur de Paris et dépendant du ministère des Travaux publics aucun local susceptible de recevoir le

⁵⁷ « Le palais de l'Industrie posait de nombreux problèmes de muséographie : des espaces trop vastes, un éclairage difficile à régler et de brusques écarts de température [...] » Rossella FROISSART, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoirs techniques ou objets d'art ? », *op. cit.*, p. 89, n. 17.

⁵⁸ « Musée de moulages », *Chronique des arts et de la curiosité*, 13/12/1879.

musée dont il s'agit, *et il ne paraîtrait possible de le transférer que dans le palais du Trocadéro* [souligné par nous], récemment affecté à votre département. D'après les plans dressés par l'architecte du Luxembourg, le musée occupe au Luxembourg les surfaces suivantes : rez-de-chaussée (sculpture) 330,03 m² ; 1^{er} étage (peinture) 1058,84 m² ; total : 1388,87 m². Il serait facile de trouver ces surfaces dans une des deux ailes du Trocadéro. [...] Il serait entendu d'ailleurs que le Musée des Arts contemporains ne serait installé au Palais du Trocadéro qu'à titre provisoire et en attendant qu'il soit possible de rapprocher cette intéressante collection du centre de Paris⁵⁹.

Quant aux plans dont il est question dans ce document, et sur lesquels s'appuie l'estimation de Sadi Carnot, ils ont été dressés par Charles Gondoin en juillet 1879 et amendés par la suite, probablement entre novembre et décembre (fig. 29 et 30). Pour chaque salle d'exposition du musée – colorée en rose sur les plans – l'architecte du Sénat y indique sa surface horizontale⁶⁰. Seules deux salles sont logiquement exclues de ce calcul : le vestibule d'accès au premier étage et le bureau de la conservation. Le calcul des surfaces pourrait suggérer, de la part de Gondoin, une méconnaissance du mode de fonctionnement d'un musée : il se contente en effet d'indiquer, pour le musée de peinture, les surfaces horizontales, alors que ce sont normalement les surfaces verticales, ou bien la longueur de cimaises, qui priment. Il ne prend pas non plus en compte le fait que certaines salles, dotées d'une longueur de cimaise importante (comme la galerie de communication), s'avèrent toutefois fondamentalement inadaptées à l'exposition d'œuvres, ou que d'autres salles sont pratiquement obscures⁶¹.

Si l'idée d'un transfert provisoire des collections au palais du Trocadéro semble avoir prévalu jusqu'au 24 décembre 1879, la position de Sadi Carnot évolue radicalement après le changement de gouvernement survenu le 28 décembre. Une deuxième version du brouillon de la lettre à Edmond Turquet confirme l'abandon de la solution du Trocadéro pour une autre, celle du maintien du Musée dans le périmètre du Luxembourg.

⁵⁹ Sadi Carnot à Edmond Turquet (brouillon), s.d. [avant le 26/12/1879 ?], Arch. nat., F21 6108.

⁶⁰ Arch. nat., CP, Va/11/72 et Va/11/73. Fonds de plans dressés en juillet 1879, puis colorés, annotés et légendés après le 8 décembre 1879.

⁶¹ « L'ancien musée n'avait pour les expositions de peinture qu'une surface véritable de 1876 m² dont il fallait retrancher environ 130 m² pour deux salles entièrement obscures. Il ne restait donc pour les tableaux que 1746 m² environ. » Il est ici question de surface verticale (Arthur HUSTIN, *Le Luxembourg : le palais, le Petit-Luxembourg, le jardin, le musée, les carrières*, par A. Hustin, ..., Paris, impr. de P. Mouillot, 1905, p. 161.).

4.3 Vers une impasse ? La piste de l'orangerie du Luxembourg

4.3.1 Une orangerie reconvertie en galerie de peinture : une aberration ?

Bien avant que les possibilités de transfert des collections du Luxembourg au palais de l'Industrie et au palais du Trocadéro ne soient définitivement écartées, une autre solution est envisagée. Les collections de sculpture n'étant pas, dans l'immédiat, menacées d'expulsion pour le besoin des bureaux et commissions du Sénat, ce dernier propose le transfert à l'orangerie Férou des collections de peinture, menacées par l'annexion du premier étage de l'aile occidentale du palais. L'orangerie Férou, ou grande orangerie, avait été construite pendant la campagne de travaux menée sous la direction d'Alphonse de Gisors, en 1839, après la démolition de l'ancienne orangerie (fig. 31). Ce vaste bâtiment en briques et pierre, de plan rectangulaire, était situé dans la partie ouest du jardin, parallèlement à la rue de Vaugirard, et perpendiculairement à l'axe de la rue Férou ; sa façade méridionale était percée de sept grandes baies⁶².

Les premiers cas d'utilisation ou de reconversion d'orangeries à des fins muséographiques remonteraient à la seconde moitié du XVII^e siècle : peu après sa construction en 1686 sous la direction de Jules Hardouin-Mansart, l'orangerie de Sceaux fut ornée de stucs et de glaces puis aménagée en galerie de tableaux et de bustes. En Angleterre, en 1768, Lord William, comte de Shelburne, avait demandé à Robert Adam de construire pour son domaine de Bowood une orangerie qui ne fût pas seulement un cabinet de curiosités : dans l'une des ailes il abrita une bibliothèque et dans l'autre un musée abritant sa collection de statues de marbre qu'il avait ramenées de ses fréquents voyages en Italie. En 1787, Anthony Keck avait dessiné une orangerie-musée pour Thomas Mansel Talbot à Margram (West Glamorgan, Pays de Galles). L'année suivante, William Eboral construisait au château de Warwick une orangerie pour le compte du Lord George Greville⁶³.

⁶² « Au centre de ces parterres une vaste orangerie de 57 mètres de longueur sur 15 mètres a remplacé des hangars provisoires, insuffisants et mal clos, où, pendant l'hiver, dépérissait la précieuse et rare collection d'orangers que possède la Chambre des Pairs. » Alphonse-Henri Guy de GISORS, *Le Palais du Luxembourg, fondé par Marie de Médicis régente, considérablement agrandi sous le règne de Louis-Philippe I^{er}. Origine et description de cet édifice, principaux événements dont il a été le théâtre... par Alphonse de Gisors, ..., Paris, impr. de Plon frères, 1847, p. 101.*

⁶³ Sylvia SAUDAN-SKIRA et Michel SAUDAN, *Orangeries : palais de verre, leur histoire et leur évolution*, Köln [Paris], Evergreen-B.Taschen, 1998, 198 p. Cet ouvrage ne fait cependant référence ni à l'aménagement de l'orangerie du Luxembourg, ni à celui de l'orangerie des Tuileries.

Toutefois, d'autres précédents, allemands et français, chronologiquement plus proches de l'opération de transformation de l'orangerie du Luxembourg, méritent d'être considérés comme des références possibles. Il s'agit d'abord de l'installation, entre 1871 et 1877, de la collection Herzog Anton-Ulrich dans l'orangerie de Kassel apprêtée par l'architecte Heinrich von Dehn-Rotfelser : la très longue galerie, éclairée sur ses deux côtés, s'étirait de part et d'autre d'un pavillon central de plan octogonal qui en constituait l'entrée, et se trouvait encadrée par deux pavillons de plan carré où, sur trois niveaux, étaient regroupés les services. Il s'agit ensuite de l'installation, en 1876, de la pinacothèque de Francfort dans une orangerie remaniée par l'architecte Oskar Sommer, qui devait récidiver sept ans après à Brunswick⁶⁴. Enfin, pratiquement au même moment, à partir de 1878, l'orangerie des Tuileries, commencée en 1852 par l'architecte Firmin Bourgeois et achevée par son successeur Louis Visconti, accueillit périodiquement des expositions en tout genre, après avoir servi accessoirement de dépôt des marbres⁶⁵. Si Gondoin pouvait difficilement ignorer l'existence des précédents les plus récents, en particulier celui de l'orangerie des Tuileries, les correspondances que nous avons pu parcourir n'y font pas la moindre allusion. Néanmoins, la connaissance de ces précédents par les acteurs « experts » du dossier, Gondoin et Carnot, en particulier, expliquerait pourquoi ni l'un ni l'autre n'ont, manifestement, soulevé d'objection au principe même d'une reconversion, même provisoire, de l'orangerie du Luxembourg.

4.3.2 Un cadeau empoisonné ?

Saisi de ce projet, l'architecte en chef du Sénat et du palais du Luxembourg, Charles Gondoin, ne tarde pas à émettre plusieurs réserves au sujet d'une reconversion de l'orangerie en espace d'exposition. La première concerne la surface nette effectivement disponible pour le musée (fig. 32) :

L'orangerie Férou, mise en question pour une installation du Musée, présente une superficie de 741,13 m, superficie qui ne pourrait être entièrement employée pour le Musée, car l'établissement d'un vestibule serait inévitable, et diminuerait cette surface d'environ 50 m superficiels⁶⁶.

⁶⁴ Juan Carlos RICO, *Museos : arquitectura, arte, los espacios expositivos*, Madrid, Silex, 1994, p. 131. L'exemple du Herzog-Anton Ulrich Museum fut repris par Louis Hauteœur, conservateur du Musée du Luxembourg, dans sa conférence donnée à l'École du Louvre en mars 1933.

⁶⁵ Guillaume KAZEROUNI, « Musée de l'Orangerie », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice DE ANDIA (dirs.), *Les Musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 122.

⁶⁶ Charles Gondoin, note manuscrite, 12/12/1879, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D (cote provisoire).

La seconde réserve concerne les modifications architecturales indispensables à l'adaptation du bâtiment au nouveau programme :

La partie tournée au midi est percée de 7 baies, qui pour l'installation d'un Musée devraient être entièrement bouchées. Il deviendrait donc nécessaire pour établir un jour du haut, de supprimer le comble actuel en charpente en bois, lequel est en mauvais état et on le remplacerait par une charpente en fer avec parties vitrées et surmontant un plafond également vitré. Les murs de cette orangerie de 0,60 m d'épaisseur seraient vraisemblablement insuffisants pour supporter cette nouvelle charge. L'installation d'un calorifère serait nécessaire⁶⁷.

Une troisième réserve touche la question du déménagement des orangers, hôtes habituels de l'orangerie en période hivernale :

De plus l'orangerie renferme une partie des orangers et des plantes des jardins du Luxembourg. Le manque d'emplacement nouveau pour les installer et les risques du transport rendant un déplacement impossible en cette saison ; il faudrait attendre le mois de mai⁶⁸.

Gondoin propose alors, pour pallier le manque de surfaces disponibles dans l'orangerie et contourner les problèmes techniques que sa reconversion poserait, une extension de l'orangerie :

Le projet mis en avant consisterait à doubler du côté du Nord (rue de Vaugirard) l'emplacement occupé par l'orangerie Férou. Cette nouvelle construction serait établie sur les Jardins de la Présidence et ne pourrait présenter qu'une surface d'environ 800 m² au maximum à moins d'adjonction d'autres constructions se prolongeant perpendiculairement à l'orangerie, jusqu'à la rue de Vaugirard⁶⁹.

Étienne Arago parvient à la même conclusion que l'architecte. Mis devant le fait accompli, il tient à démontrer que le Sénat a non seulement sous-estimé les surfaces indispensables au redéploiement des collections du Musée du Luxembourg, et qu'il n'a pas non plus pris en compte la nécessité d'agrandir l'orangerie :

Je viens d'avoir avec M. Pelletan, vice-président du Sénat, une conversation au sujet du Musée du Luxembourg. On persiste à nous donner congé très prochainement, et pour toutes compensations, on nous offre la grande orangerie, telle qu'elle est aujourd'hui – sans les annexes que j'ai jugées indispensables et qui s'étendraient vers et sur la rue de Vaugirard. Le Sénat se figure que l'orangerie est assez vaste pour

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

contenir toutes les œuvres du Musée dont on nous dépossède. L'erreur est grande et très facile à constater⁷⁰.

De quels arguments Étienne Arago dispose-il pour affirmer, sur un ton aussi péremptoire, que le projet de transfert du musée dans une orangerie Férou qui ne serait pas agrandie serait une erreur ? Son raisonnement est simple : il s'appuie sur un calcul comparatif de la longueur de cimaise existante avec celle qu'on pourrait potentiellement tirer de l'orangerie non agrandie. Considérant, dans un premier temps, la seule collection de peintures, Étienne Arago expose ainsi ses conclusions :

Les panneaux actuellement couverts de cadres mesurent en longueur un minimum de 410 mètres. L'orangerie a une longueur de 60 mètres, son panneau de droite et son panneau de gauche donnent donc ensemble 120 mètres de muraille à couvrir. Ajoutez-y au maximum 14 mètres de muraille faisant face à l'entrée. Vous avez donc 410 mètres de panneau dans le musée actuel et vous auriez 134 mètres de panneau à l'orangerie. La différence est donc en moins, pour les panneaux de l'orangerie : 276 mètres. Si l'on croyait triompher de la difficulté en élevant une cloison au milieu et dans toute la longueur de l'orangerie, on s'abuserait encore. En effet, on aurait les premiers 130 mètres de panneaux plus les 130 mètres créés par les deux côtés de la cloison = 260 mètres, chiffre bien éloigné encore des 410 mètres de panneau du Musée du Luxembourg. Encore faut-il remarquer que dans l'orangerie ainsi divisée, les tableaux n'auraient pas de reculée. Le chiffre des tableaux du Musée s'élève à 265. Après avoir été divisée par une cloison fort dispendieuse et fort longue à construire il ne pourrait entrer à l'orangerie que 160 numéros. Que feriez-vous des numéros restant s'élevant à 105⁷¹ ?

Lorsqu'il étudie la faisabilité de l'utilisation muséographique de l'orangerie Férou au bénéfice des collections du Musée du Luxembourg, le conservateur agit comme un client dont l'expérience se vérifie dans l'évaluation de l'adéquation entre le cadre bâti qu'on lui propose et l'activité qui est la sienne. Il doute cependant de l'utilité d'engager des frais pour diviser la nef de l'orangerie par une cloison qui aurait permis de doubler la longueur de cimaise. La principale préoccupation du conservateur du Luxembourg est d'y faire entrer toutes les œuvres dont il a la charge, tout au moins celles qui sont exposées au palais. D'ailleurs, le problème de l'inadéquation de l'orangerie à l'exposition de tableaux ne semble pas avoir été soulevé au sein de la conservation du musée, puisqu'Arago accepte tacitement la proposition, tout en l'amendant. Sa principale objection, outre l'insuffisance des surfaces proposées, concerne le risque d'une bipartition du musée, qui non seulement aurait nuit à la cohérence du

⁷⁰ Étienne Arago à Edmond Turquet, 24/12/1879, Arch. nat., F21 6108.

⁷¹ *Ibid.*

musée, mais aurait soulevé toute une série de problèmes connexes, liés à la surveillance, à l'accessibilité, au stockage, aux services pour les visiteurs :

Et la sculpture ? On a parlé de la laisser au palais du Sénat, dans les deux galeries étroites qu'elle occupe. Cette séparation serait-elle possible ? Comment serait-elle accueillie par le public qui se trouverait forcé de longer la rue de Vaugirard, en allant des marbres aux tableaux et vice versa⁷² ?

Son évaluation de la viabilité du projet de transfert ne se borne cependant pas à l'estimation numérique des surfaces proposées et à leur comparaison avec les surfaces d'exposition nécessaires ; autrement dit, le conservateur ne se contente pas de faire valoir son « expertise », il va même jusqu'à formuler une contre-proposition et à l'illustrer de sa propre main : ce plan, tracé au crayon carbone, figure à la suite de la lettre adressée à Edmond Turquet (fig. 33) et représente un projet d'extension de l'orangerie vers le nord, du côté de la rue de Vaugirard. Il constitue, aussi loin que nous avons pu remonter dans l'examen des archives, la première trace d'une proposition architecturale dessinée spontanément, *a priori* sans la collaboration de l'architecte du Sénat, par un conservateur du Musée du Luxembourg.

Arago insiste sur le fait que toutes les galeries doivent être de plain-pied et éclairées « par en haut ». Si l'on considère le plan lui-même, on constate que la nouvelle construction, vaste rectangle de 70 mètres sur 40 appuyé sur la façade sud de l'orangerie, serait composée de quatre galeries organisées autour d'un patio couvert d'un comble vitré, sur le modèle de la cour du palais des études de l'École des beaux-arts couverte par Duban en 1863 ; l'entrée principale du musée se ferait sur la rue de Vaugirard, tandis que le logement et le bureau du conservateur permettraient de relier le musée à la chapelle du Petit Luxembourg, en vue de son éventuelle réaffectation à des fins muséographiques. La « combinaison » suggérée par Étienne Arago permettrait d'obtenir, d'après ses calculs prévisionnels, une longueur de cimaise de 450 mètres, contre les 410 dont disposait le musée à l'époque. Le conservateur insiste en outre sur l'inutilité d'une galerie basse, dans la perspective d'un accrochage à deux niveaux de tringles.

⁷² *Ibid.*

4.3.3 Continuité dans le traitement du dossier, malgré le changement de gouvernement

Le renouvellement du gouvernement le 28 décembre 1879, après la démission du cabinet Waddington, n'entraîne pas de bouleversement dans les deux administrations directement concernées par la délibération du Sénat : seul Charles de Freycinet, nommé Président du Conseil, est remplacé aux Travaux publics par Henry Varroy⁷³, tandis que Sadi Carnot demeure sous-secrétaire d'État ; Jules Ferry reste en poste à l'Instruction publique, toujours secondé aux Beaux-arts par Edmond Turquet. Quatre de ces hommes connaissent déjà le dossier : Charles de Freycinet et Sadi Carnot, bien entendu, mais également Jules Ferry, qui a fait nommer Étienne Arago au Musée du Luxembourg, ainsi qu'Edmond Turquet. On pourrait croire, donc, que les conditions politiques sont réunies pour résoudre rapidement le problème du relogement du musée. De fait, dès le lendemain du changement de gouvernement, le 29 décembre, le dossier est relancé par Sadi Carnot, qui écrit simultanément (fig. 34) à Jules Ferry et à Louis Martel, président du Sénat, pour insister sur une alternative à l'offre du bureau du Sénat,

une combinaison qui me paraîtrait permettre de donner une satisfaction rapide aux besoins du Sénat et qui consisterait à transférer le Musée dans un bâtiment qui serait annexé à l'Orangerie du Luxembourg. Le public et les artistes conserveraient ainsi leurs habitudes, et le quartier resterait en possession d'une collection qui y attire les visiteurs. Mais en attendant la réponse de M. Jules Ferry, je viens vous prier de me faire savoir si cette mesure, qui ne semblerait pas devoir entraîner des travaux importants, vous paraîtrait ne soulever aucune objection au point de vue spécial du Sénat⁷⁴.

Il est donc probable que Sadi Carnot ait tenu compte des réserves formulées à la fois par l'architecte et le conservateur, et visiblement ignorées par le Sénat. Le 5 janvier 1880, Carnot écrit à Gondoin pour lui soumettre des suggestions pour l'aménagement de l'orangerie, comme la surélévation et l'extension⁷⁵. Sadi Carnot, pourtant reçu major à l'École polytechnique et sorti major de l'École des Ponts et chaussées, ne formule aucune réserve sur les risques représentés par l'exposition de toiles dans une orangerie, alors même que la principale fonction de ce bâtiment est de concentrer, par l'orientation unilatérale de ses baies

⁷³ Henry Varroy (1826-1883), sénateur de Meurthe-et-Moselle de 1876 à sa mort.

⁷⁴ Sadi Carnot à Louis Martel, 29/12/1879, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁷⁵ Sadi Carnot à Charles Gondoin, brouillon, 05/01/1880, Arch. nat., F21 6108.

au sud, la chaleur et la lumière, pires ennemis des œuvres conservées au Luxembourg jusqu'alors.

Malgré tout, entre le 5 et le 10 janvier 1880, l'architecte du palais du Luxembourg étudie trois possibilités : premièrement, l'utilisation de la seule orangerie, divisée par un plancher ; deuxièmement, l'utilisation de l'orangerie et la juxtaposition d'annexes ; troisièmement, la construction d'annexes sans utiliser l'orangerie. Gondoin s'appuie, pour ses calculs, sur plusieurs données existantes : la surface horizontale utile du musée au palais du Luxembourg (1 388,87 m²), la surface verticale utile (1 876,29 m²), et la nécessité d'établir une plinthe de 1,20 m de hauteur ; il écarte d'emblée la première option :

Au rez-de-chaussée serait la sculpture. 7 salles. Surfaces 771,37 [m²] / Au-dessus peinture. 7 salles. Superficie 771,37 [m²] / surfaces pour tableaux. 1 488 [m²] / Ce projet ne peut s'exécuter. L'orangerie actuelle a une hauteur maximum de 9,60. Le plancher aurait 0,30. Il resterait donc en tout 9,30, ce qui donne par étage 4m65. Dans les salles de peinture une plinthe de 1,20 est nécessaire, il ne resterait donc que un maximum de 3,45 pour les tableaux. Or il faut compter pour un grand nombre de ces [œuvres] une hauteur de moyenne de 5 m à 5,50 au-dessus de la plinthe, ce qui exige des salles d'environ 7 m de hauteur. Pour la sculpture, elle serait privée de lumière étant placée dans les salles éclairées d'un seul côté et d'une profondeur de 13,75 et de 4,65 de haut⁷⁶.

Étienne Arago comme Gondoin démontrent donc l'impossibilité de trouver dans la seule orangerie, fût-ce en la divisant verticalement ou horizontalement, au moins l'équivalent des surfaces dont bénéficiait déjà le musée au sein du palais du Luxembourg : pour ce qui concerne les peintures, dans un cas comme dans l'autre, le volume des salles et la hauteur sous plafond n'auraient pas été suffisants pour permettre au conservateur d'accrocher les grands tableaux et aux visiteurs d'apprécier les œuvres avec le recul nécessaire ; pour ce qui concerne la sculpture, dans la première possibilité évoquée par Gondoin, elle aurait souffert d'un éclairage insuffisant et inadapté.

La deuxième option, préférée par l'architecte du palais du Luxembourg, est documentée par un plan et deux coupes dessinés sur calque, à l'échelle 1/200^e (fig. 35 et 36) L'entrée officielle y est reportée dans un avant-corps avec la loge du gardien, les facilités pour les visiteurs (notamment des toilettes), l'escalier menant au logement du gardien et sans doute, même si

⁷⁶ Charles Gondoin, note manuscrite accompagnant son devis intitulé « Palais du Luxembourg. Devis approximatif des travaux à exécuter pour l'installation du Musée dans l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10/01/1880, Arch. nat., F21 6108.

Gondoin ne l'écrit pas, au bureau de la conservation. Ensuite, de part et d'autre d'un vestibule, s'articulent le bâtiment de l'orangerie, une nouvelle galerie juxtaposée et une galerie de sculpture, placée perpendiculairement à l'orangerie. L'orangerie se trouve divisée en sept salles de surface inégale : deux « salons » de 120 m² y encadrent cinq salles de 105 m² chacune ; la communication entre les salles est rendue possible par une enfilade à la française du côté nord, c'est-à-dire du côté opposé des baies, qu'on peut supposer obturées afin de permettre un éclairage zénithal. La disposition des portes induit un circuit de visite « en redents », c'est-à-dire composé d'une succession de salles en cul-de-sac⁷⁷. Sur toute la longueur de sa façade nord est adossée une galerie de peinture, dotée d'un dispositif d'éclairage zénithal, et communiquant avec l'orangerie par deux salles situées aux extrémités. Une galerie de sculpture complète l'ensemble, placée en retour d'équerre entre l'avenue Férou et le jardin de la Présidence du Sénat et éclairée par une double série de baies latérales, comme au palais du Luxembourg. Pour ce qui concerne les surfaces d'exposition, il faut se reporter à la note qui accompagne le calque :

Peinture :	orangerie et 1 annexe	Surface :	1031,24 [m ²]
Sculpture :	orangerie et 1 annexe	Surface :	340,00 [m ²]
Total :		Surface :	1371,24 [m ²]

Pour la peinture, la surface d'exposition serait de 1938 m² soit 61,71 de plus qu'au musée actuel. Pour la sculpture, 10 m² de surface en plus. [...] En résumé une superficie générale de 1659,93 [m²] compris l'orangerie. L'orangerie serait divisée en 7 salles éclairées du haut et présenterait une superficie murale de 1488,00 m². L'annexe pour la peinture en offre une de 450 m². Total 1938 [m²]. La galerie de sculpture éclairée latéralement offre une surface de 340 m²⁷⁸.

Quelle est la pertinence et l'utilité d'un tel projet, dans la mesure où cette seconde possibilité, quoique jugée préférable par Gondoin, n'aurait apporté au musée que très peu de surfaces utiles supplémentaires : 3% pour la peinture comme pour la sculpture ? L'architecte estime le

⁷⁷ Ce type de circuit imposé sera plébiscité par Louis Hauteœur dans sa conférence sur l'architecture et l'aménagement des musées d'art, à l'École du Louvre, en 1933.

⁷⁸ Charles Gondoin, note manuscrite accompagnant le devis intitulé « Palais du Luxembourg. Devis approximatif des travaux à exécuter pour l'installation du Musée dans l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10/01/1880, Arch. nat., F21 6108.

montant des travaux à réaliser à 330 033,39 francs, une dépense que Sadi Carnot qualifie de « beaucoup supérieure à mes prévisions⁷⁹ ».

Il convient toutefois de reconnaître que la deuxième possibilité témoigne du souci de regrouper dans un pavillon à part les activités nécessaires à la gestion du musée et au confort des visiteurs. Alors qu'au palais du Luxembourg, le musée ne disposait que d'un bureau pour le gardien-chef et d'un bureau pour la conservation (sans compter un vestiaire de fortune pour les gardiens, aménagé dans les combles du pavillon nord-est), le nouveau musée serait doté de commodités pour le public – c'est le minimum qu'on pouvait attendre de ce projet. En cela, le projet de Gondoin marque si ce n'est une innovation, du moins une rupture : en prenant en compte non seulement les exigences de la conservation (en prévoyant notamment un logement pour le gardien-chef) mais aussi le confort des visiteurs, l'architecte met fin à la situation d'anormalité dont souffre le Musée du Luxembourg par rapport à ses concurrents européens.

La troisième option, qui « consiste à reporter toutes les constructions indiquées au projet n°2 en avant, en laissant libre l'orangerie actuelle⁸⁰ », est documentée par un croquis de la main de Gondoin, esquissé au bas de la note accompagnant le devis (fig. 37), mais d'emblée repoussée par l'architecte, à la fois en raison de l'emprise trop importante et du coût trop élevé. Paradoxalement, c'est la proposition qui présentait le moins de risque pour la conservation des peintures qui semblait, aux yeux de l'architecte, la solution la moins adéquate au problème de relogement du musée ; les motifs étaient, une fois de plus, extérieurs à des considérations muséographiques, puisqu'ils concernaient uniquement le terrain et le budget. Des trois propositions de Charles Gondoin, aucune ne s'inspire finalement de celle du conservateur Étienne Arago, qui envisageait une extension sur un plan claustral, avec un développement de la sculpture dans la cour.

⁷⁹ Sadi Carnot à Edmond Turquet, s.d. [17/01/1880], Arch. nat., F21 6108.

⁸⁰ Charles Gondoin, « Palais du Luxembourg. Devis approximatif des travaux à exécuter pour l'installation du Musée dans l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10/01/1880, Arch. nat., F21 6108.

4.3.4 L'impossible consensus

Parallèlement à l'élaboration des premières esquisses par l'architecte, la questure puis le bureau du Sénat se réunissent pour délibérer au sujet de la proposition du ministère des Travaux publics. L'un des questeurs⁸¹, Félix Pélissier, formule trois réserves :

M. le Général Pélissier dit qu'il a plusieurs objections à faire contre la proposition de M. le Ministre. En effet, 1° la construction de ce musée demanderait un certain temps : or, MM. les Sénateurs désirent que l'installation définitive du Sénat ait lieu le plus tôt possible ; 2° non seulement, si l'on adoptait ce projet, on enlèverait au Président du Sénat une partie du jardin qui lui est affecté, mais encore on l'empêcherait ainsi d'avoir la jouissance complète de la portion de ce jardin qui lui serait laissée ; 3° enfin, au point de vue militaire, il y aurait de graves inconvénients à ne pas laisser libres les alentours du palais⁸².

Les réserves des questeurs concernent donc à la fois le délai de réalisation du projet, son emprise et son emplacement. Les questeurs font étudier par l'architecte une alternative qui consisterait à reconstruire le musée du côté de la rue Bonaparte ; toutefois, là encore, le délai et le coût du projet ne vont pas dans le sens d'une solution d'urgence. Le comte Joachim Rampon, second vice-président du Sénat⁸³, ne tarde pas à rappeler les prérogatives du président du Sénat sur sa résidence officielle du Petit-Luxembourg, dont le jardin est attenant à l'orangerie Férou. Le 10 janvier 1880, il transmet à Henry Varroy les conclusions des délibérations de la questure et du bureau du Sénat. Il se montre particulièrement intransigeant sur le délai de libération des espaces occupés par le Musée et ne propose aucune alternative à la proposition de Sadi Carnot : pas question, donc, de construire de nouveaux bâtiments⁸⁴.

⁸¹ Félix Pélissier (1812-1887), général, sénateur républicain de la Haute Marne de 1876 à 1887, nommé questeur du Sénat le 12 janvier 1878 ; Jean Baze (1800-1881), représentant du peuple aux Assemblées constituante et législative de 1848-1849, à l'Assemblée nationale de 1871, et sénateur inamovible de 1875 à 1881, républicain modéré ; Edmond Toupet des Vignes (1816-1882), représentant du peuple en 1848, 1849 et 1871, sénateur centre-gauche des Ardennes de 1876 à 1882.

⁸² Procès-verbal de la séance de la questure du 8 janvier 1880, Sénat, Procès-verbaux des délibérations de la questure, n°2, p. 92.

⁸³ Louis-Joseph Martel (1813-1892), qui exerça la fonction de Président du Sénat entre le 15 janvier 1879 et le 20 mai 1880, s'était retiré dans le Midi de la France pour raisons de santé, quelques mois après son élection. Avant que le Sénat n'accepte, sur son insistance, sa démission, Eugène Pelletan et Joachim Rampon, qui assumaient alors l'intérim, s'occupèrent personnellement de cette affaire, veillant à sauvegarder les prérogatives du président.

⁸⁴ « J'ai soumis à l'examen du Bureau du Sénat la proposition contenue dans la lettre que M. de Freycinet m'avait fait l'honneur de m'adresser le 29 décembre dernier. Le Bureau n'a pas cru pouvoir accepter cette proposition. L'installation du Musée des arts contemporains dans l'orangerie du Luxembourg entraînerait la suppression d'une partie des jardins affectés à la Présidence. Le Bureau ne croit pas avoir le droit de l'autoriser. D'ailleurs, les travaux à exécuter seraient relativement longs et considérables, et, en attendant qu'ils soient terminés, le Sénat ne pourrait entrer en possession des locaux, dont la très prompt appropriation lui paraît absolument indispensable. » Joachim Rampon à Henry Varroy, Paris, 10 janvier 1880, Arch. nat., F21 6108.

Les deux tutelles du musée sont contraintes de revoir leurs plans. Une note anonyme émanant de l'administration des Beaux-arts permet de comprendre que la situation semble inextricable :

Je ne vois pas de solution pouvant lui donner satisfaction et assurer à l'exposition des œuvres de nos artistes la continuité qu'on aurait pu désirer, même au moyen d'un provisoire qui coûterait relativement cher et ne répondrait sans doute qu'imparfaitement aux vues des intéressés. Faut-il donc renoncer au provisoire, se conformer à l'invitation dont le Sénat prend la responsabilité et étudier une solution définitive⁸⁵ ?

Le sous-secrétaire d'État aux Travaux publics place son homologue aux Beaux-arts devant ses responsabilités en lui rappelant que c'est à lui de prendre une décision. En attendant, Carnot préfère prendre le contre-pied de la position du bureau du Sénat pour réfléchir, précisément, à la construction d'un nouvel édifice pour le musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg :

nous aurions à nous préoccuper dès à présent des moyens de réinstaller le Musée des Arts contemporains sur un autre point, et *je proposerais de construire un bâtiment dans le jardin du Luxembourg du côté de la rue Soufflot* [souligné par nous]. Dans le cas où vous partageriez les idées qui viennent d'être exprimées, je ferais étudier immédiatement un projet de construction dudit bâtiment par M. l'Architecte du Palais, et nous nous concerterions pour demander aux Chambres le crédit nécessaire⁸⁶.

La solution proposée par Carnot, quoique très vague, reste fidèle à la conception qu'il soutenait face à Edmond Turquet dans une précédente lettre : les collections nationales d'art contemporain pouvaient difficilement être décontextualisées, c'est-à-dire exposées hors du Quartier latin⁸⁷. Or, cette option supposerait le stockage provisoire des peintures, voire des sculptures, le temps des travaux :

Je ne verrais pas d'autre parti à prendre, les autres combinaisons dont il a été question dans la presse et que j'ai mentionnées dans ma lettre du 29 décembre ne paraissant pas pouvoir être adoptées, que de fermer le Musée du Luxembourg et de mettre provisoirement les toiles en dépôt dans un local convenable comme, par exemple, dans les bâtiments du Louvre, qui sont à la disposition de l'administration des Musées. Quant aux sculptures, le Sénat ne s'opposerait vraisemblablement pas à ce qu'elles

⁸⁵ Anonyme [en-tête du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts], note manuscrite pour un destinataire inconnu, s.l. [Paris], s.d. [entre le 10 et le 17 janvier 1880], Arch. nat., F21 6108.

⁸⁶ Sadi Carnot à Edmond Turquet, brouillon, Paris, 23 janvier 1880, Arch. nat., F21 6108.

⁸⁷ Sadi Carnot à Edmond Turquet, Paris, 29 décembre 1879, Arch. nat., F21 4485/2c.

fussent laissées temporairement dans les galeries du rez-de-chaussée où elles sont exposées. Je demanderai d'ailleurs l'avis du Bureau du Sénat à ce sujet⁸⁸.

Le projet n'est pas suivi d'effet. Le *statu quo* est maintenu pendant plusieurs mois, en raison d'une forte mobilisation collective de la presse et des artistes.

4.4 Mobilisation collective de la presse et des artistes pour le maintien du *statu quo*

4.4.1 Résistance à l'envahisseur et réaffirmation de l'utilité publique du musée

Dès le mois de novembre 1879, on observe une contamination réciproque entre l'espace privé de la controverse, limité aux correspondances, *a priori* confidentielles, entre les agents de l'État, représentant les administrations des Travaux publics, de l'Instruction publique et du Sénat, et l'espace public de la controverse, qui se déploie d'abord dans la presse généraliste et spécialisée puis sous la forme de pétitions traduisant une forte mobilisation collective des artistes, entre les mois de février et avril 1880. Pendant environ trois mois, jusqu'en février 1880, les fuites d'information sont aussitôt exploitées par la presse qui joue alors le rôle d'un parlement informel, en commentant les solutions officielles et en leur opposant des alternatives. Inversement, les agents de l'État réagissent par rapport aux opinions exprimées dans la presse ; c'est notamment le cas de Sadi Carnot, dans un courrier adressé à son homologue aux Beaux-arts :

Permettez-moi d'appeler votre attention sur une combinaison qui me paraîtrait préférable à celles dont il a été question dans la presse et qui consisterait à mettre le Musée dont il s'agit soit dans la Salle du Louvre qui a été employée sous l'Empire à la réunion des Chambres, soit dans le Palais de l'Industrie, soit dans le Trocadéro⁸⁹.

Les débats dans la presse oscillent entre résignation et indignation et s'organisent autour de plusieurs thèmes : la légitimité de la réquisition des salles du musée par le Sénat ; la réaffirmation du rayonnement social du musée dans son quartier d'origine ; la discussion des différentes solutions de relogement. Certains journalistes estiment légitimes les convoitises de la Chambre haute et considèrent qu'il est, par conséquent, inutile de débattre sur ce qui ne peut pas, juridiquement parlant, constituer un litige. C'est notamment le cas de Philbert

⁸⁸ Sadi Carnot à Edmond Turquet, brouillon, Paris, 23 janvier 1880, Arch. nat., F21 6108.

⁸⁹ Sadi Carnot à Edmond Turquet, Paris, 29 décembre 1879, Arch. nat., F21 4485/2c.

Bréban, courriériste théâtral pour *Le XIX^e siècle*, qui prétend que le Sénat est dans son droit⁹⁰, et de Charles Clément, critique d'art au *Journal des Débats*, lequel reconnaît qu'« il s'agit d'un des grands corps de l'État, et du moment où il juge que ces locaux lui sont indispensables, on ne peut songer à faire d'un intérêt d'art une objection sérieuse. Il n'y a ni à résister ni à discuter.⁹¹ » La *Nouvelle Revue* s'inscrit également dans cette logique de neutralité ; dans la bataille juridique et bureaucratique que se livrent le Sénat et la direction des Beaux-arts⁹², elle constate l'équilibre des forces en présence et la pertinence des arguments présentés par les deux parties :

Des deux côtés les droits paraissent rigoureusement établis de part et d'autre la situation semble également nette. Si le Sénat n'a point assez de place pour ses bureaux, le ministère des Beaux-arts n'en a pas davantage pour loger les toiles et les marbres qu'on l'obligera à faire enlever du Luxembourg⁹³.

D'autres journaux utilisent l'affaire comme un prétexte pour fustiger l'inflation bureaucratique consécutive à la consolidation du parlementarisme. Ainsi, dès le mois de novembre 1879, le journal *La France* puis le quotidien *Gil Blas* sont parmi les premiers à s'inscrire dans un courant de dénonciation de la voracité spatiale des Chambres :

[...] qu'apprenons-nous aujourd'hui, à notre grande stupéfaction, et ce que les artistes et le public auront peine à croire ? Le Musée du Luxembourg va être encore restreint !!! Nous nous joignons volontiers à notre confrère et supplions avec lui nos excellents sénateurs de sacrifier, s'il le faut, un peu de leurs aises aux justes exigences d'un public d'élite⁹⁴.

Le quotidien *La Presse* réagit quelques jours après la délibération du bureau du Sénat du 8 décembre 1879, en publiant une tribune dont l'auteur anonyme fustige la tendance des Chambres à phagocyter leurs colocataires :

Les Assemblées parlementaires sont décidément funestes aux choses de l'art. Pendant les neuf années qu'elle a siégé à Versailles, la Chambre des députés a privé la France du seul grand musée historique qu'elle possède. Sauf la galerie des Batailles, qui n'est

⁹⁰ « Le Sénat, installant au Luxembourg, a besoin, pour les réunions de ses commissions, de la partie Est du palais ; il la réclame, c'est son droit. » Philbert BRÉBAN, « Le Musée du Luxembourg à construire », *Le XIX^e siècle*, 13/01/1880.

⁹¹ Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁹² La direction des Beaux-arts aurait opposé aux arguments juridiques du Sénat « le sénatus-consulte du 14 nivôse an XI, qui charge le chancelier, logé au Petit-Luxembourg, de la surveillance de la bibliothèque, de la galerie des tableaux et du cabinet des médailles. »

⁹³ « Journal de la quinzaine [2^{ème} quinzaine de février] », *La Nouvelle Revue*, février 1880, p. 235-236.

⁹⁴ « Journaux et revues », *Gil Blas*, 20/11/1879.

qu'une bien petite partie de ce musée, toutes les salles, toutes les galeries étaient occupées par des bureaux parlementaires ou administratifs. Il faudra probablement plus d'un an pour rétablir tout dans l'ancien état, et encore n'est-ce pas bien sûr, puisque l'ancienne salle de l'Assemblée nationale demeure aménagée à tout hasard avec ses diverses dépendances. Ainsi donc, voilà déjà le musée de Versailles qui doit à une de nos Chambres d'avoir à peu près disparu. Aujourd'hui, c'est le tour du Musée du Luxembourg⁹⁵.

On a vu précédemment que le vote des lois constitutionnelles avait fait craindre un deuxième envahissement du palais de Versailles, après celui opéré par la Chambre des députés qui s'y était installée dès la proclamation du Gouvernement de Défense nationale. En 1875, plusieurs organes de presse, en particulier *Le Gaulois* et la *Chronique des arts et de la curiosité*, avaient attiré l'attention de l'opinion publique sur les risques d'un tel parasitisme pour la survie des grands musées nationaux⁹⁶ ; on avait craint, alors, les conséquences d'un retour prochain du Sénat au palais du Luxembourg. Quatre ans plus tard, ces craintes sont confirmées et il n'est plus question de parasitisme, mais de réquisition et d'expulsion à l'amiable. C'est sans doute pourquoi le ton employé par le rédacteur de l'article paru dans *La Presse* n'exclut pas une certaine ironie teintée de résignation :

Ces messieurs aiment être logés grandement, et on assure qu'ils ont décidé avant-hier, par l'entremise d'une commission, la prise de possession immédiate des diverses parties du palais consacrées au musée des arts contemporains, musée très important, très populaire, très utile aux artistes, et qui existe intact depuis plus de soixante ans. On ne dit pas si le Sénat a également réquisitionné le logement du directeur ; il n'y aurait à cela aucun inconvénient, car enfin, du jour où il n'y aura plus de musée, il n'y aura plus besoin de directeur, et on pourra, de cette façon-là, réaliser une de ces économies dont on paraît si avide, au grand détriment de notre vieille renommée artistique⁹⁷.

Ces articles contribuent à entretenir le mythe d'un Sénat « envahisseur », auquel répond celui d'un ministre et de son sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts entrés en « résistance ». Jules Ferry et Edmond Turquet se partagent logiquement, pour la presse, les mérites de cette mobilisation : si le premier « se préoccupe vivement de la situation faite au musée des artistes vivants » et « veut lui trouver un local digne de lui⁹⁸ », le second « a pris en main cette affaire avec l'ardeur qu'il apporte à tout ce qui concerne son département⁹⁹ » et « résiste au désir de

⁹⁵ « Courrier de Paris », *La Presse*, 16/12/1879.

⁹⁶ Alfred de LOSTALOT, « Le Musée de Versailles », *loc. cit.*

⁹⁷ « Courrier de Paris », *La Presse*, 16/12/1879.

⁹⁸ Philbert BRÉBAN, « Le Musée du Luxembourg à construire », *loc. cit.*

⁹⁹ Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

l'illustre assemblée¹⁰⁰ ». Certains journalistes estiment même qu'il appartient à la presse de soutenir cette résistance :

Nous estimons que la presse tout entière, se faisant l'écho de l'opinion publique, doit l'aider [le ministre] et le soutenir si on ne veut pas que les œuvres, pour la plupart magnifiques, formant le musée actuel du Luxembourg, soient dispersées et expédiées dans nos musées de province¹⁰¹.

Cette résistance de la presse, d'abord désordonnée, est le fait de quelques individualités, jusqu'au mois de février 1880. Par la suite, elle se structure autour d'un ennemi commun – le Sénat – et d'un enjeu commun : la réaffirmation de l'utilité publique du musée. La menace d'une disparition du Musée du Luxembourg est en effet perçue dans la presse comme une remise en question de sa légitimité en tant qu'institution. Ainsi peut-on lire que « l'utilité d'une pareille fondation saute aux yeux. De quel droit, à quel titre pourrait-on se permettre, je ne dirai même pas de supprimer, mais seulement de modifier en quoi que ce soit les aménagements de ce musée ?¹⁰² » Les critiques d'art Charles Clément et Victor Champier insistent sur l'essence nationaliste du musée, en rappelant que le Luxembourg atteste « la vitalité incessante du génie national et proclam[e] sa gloire¹⁰³ » et qu'il « a par conséquent tant d'importance au double point de vue de l'honneur national et des intérêts des artistes¹⁰⁴ ».

C'est le rappel de l'utilité publique du Musée du Luxembourg qui est à l'origine de la mobilisation collective des artistes, « émus à juste titre¹⁰⁵ », et des amateurs, convaincus que « ce Musée des artistes contemporains [...] est un des établissements les plus intéressants et les plus utiles de Paris¹⁰⁶ ». La mobilisation des artistes et des amateurs d'art se formalise par une pétition collective ; elle n'est pas pour autant portée par une association d'artistes : chaque pétitionnaire signe au bas du texte. Le recours aux pétitions comme moyen de pression démocratique sur les représentants du peuple est particulièrement représentatif de cette période. L'historien des institutions Christophe Charle rappelle à juste titre que « les pétitions de la seule Troisième République remplissent [...] des centaines de cartons d'une série des

¹⁰⁰ Francisque SARCEY, « Le Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 28/02/1880.

¹⁰¹ Philbert BRÉBAN, « Le Musée du Luxembourg à construire », *loc. cit.*

¹⁰² « Courrier de Paris », *La Presse*, 16/12/1879.

¹⁰³ Victor CHAMPIER, « Musée du Luxembourg », in *L'Année artistique : 1879*, Paris, A. Quantin, 1880, p. 21.

¹⁰⁴ Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹⁰⁵ « Lettres, sciences, arts », *La Presse*, 16/02/1880.

¹⁰⁶ Victor CHAMPIER, « Courrier des musées : Musée du Luxembourg », *L'Art*, t. XX, 1880, p. 295.

Archives nationales¹⁰⁷ ». Cette forme de protestation, qui s'appuie sur l'effet de masse, avait été reconnue par la Constitution dès la Révolution.

Si le contenu de la pétition est connu, publié notamment dans *L'Art*, sa trajectoire est difficile à reconstituer avec précision. Des copies de la pétition circulent manifestement à partir du mois de février 1880, et en avril 1880, *L'Art* et le *Gil Blas* indiquent que des copies de la pétition sont déposées dans les bureaux du *Journal des Arts* et de *L'Art*, et qu'« elle se couvre de nombreuses signatures¹⁰⁸ ». La pétition connaît un retentissement international, puisqu'on en trouve des échos dans les chroniques artistiques de plusieurs périodiques étrangers, en particulier le magazine britannique *The Academy*, qui lui prédit des répercussions importantes¹⁰⁹, et le quotidien américain *New York Times*¹¹⁰. Impossible, cependant, d'en connaître précisément les initiateurs et les signataires¹¹¹.

Après avoir circulé pendant près de trois mois, la pétition est déposée à la Chambre haute le 26 avril 1880, et c'est à Edme d'Audiffret-Pasquier, ancien président du Sénat, qu'il revient de l'examiner et de la rapporter¹¹². On ne peut pas manquer de s'interroger sur la légitimité de l'ancien président du Sénat à juger d'une affaire pour laquelle sa compétence et son impartialité peuvent être mises en doute : c'est en effet sous son autorité qu'avait été nommée en février 1879 la commission chargée de préparer les fondements juridiques du projet de loi relatif au siège du pouvoir exécutif et des Chambres, qui a valu arrêt d'expulsion pour le Musée du Luxembourg. D'Audiffret-Pasquier n'a, finalement, jamais rapporté cette pétition, le Sénat ayant décidé de surseoir à une décision définitive sur les instances de l'administration des Beaux-arts¹¹³.

¹⁰⁷ Christophe CHARLE, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Les Ed. de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1990, p. 117.

¹⁰⁸ LE DIABLE BOÎTEUX, « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, 06/04/1880. Le *Journal des Arts*, créé en janvier 1879, était la chronique hebdomadaire de l'hôtel Drouot, dirigée par Auguste Dalligny.

¹⁰⁹ « Notes on art and archaeology », *The Academy*, 28/02/1880, XVII, n°408, p. 167.

¹¹⁰ « Fresh notes on art topics », *New York Times*, 25/04/1880. Le magazine spécialisé américain *The Art Journal*, s'il n'évoque pas explicitement la pétition, se fait l'écho des débats autour du relogement du Musée du Luxembourg, par l'intermédiaire de sa correspondante à Paris, Lucy H. HOOPER, « Art in Paris. Exhibition of Russian Art, the Coming Salon, the Luxembourg Gallery », *The Art Journal*, 1880, vol. 6, 1880, p. 93-94.

¹¹¹ Les pétitions adressées au Sénat sont normalement conservées au palais du Luxembourg, et non aux Archives nationales, comme c'est le cas pour celles qui sont adressées à la Chambre des députés ; elles figurent en principe dans les *Feuilletons* du Sénat, qui consignent l'activité des commissions sénatoriales.

¹¹² Cette décision est prise, le 14 mai 1880, au cours de la séance de la commission chargée d'examiner les pétitions relatives aux décrets du 29 mars 1880. « Dépêches particulières du Sénat », *Le Temps*, 15/05/1880.

¹¹³ Sabine MÉA, « Le nouveau Musée des Artistes vivants », *Le Rappel*, 14/06/1884. Aucune mention n'est faite de cette pétition de 1880 dans les *Feuilletons*, et, *a fortiori*, dans la base de données des pétitions adressées aux

4.4.2 Crainte d'un déracinement du musée

Plus encore que la crainte d'une disparition, même momentanée, du musée du palais du Luxembourg, c'est surtout l'éventualité d'un déplacement du musée hors de son quartier d'origine qui suscite les plaidoyers les plus vibrants en faveur du maintien de la tradition. Le courriériste dramatique Francisque Sarcey recourt à l'évocation autobiographique pour rappeler le rôle essentiel du Musée du Luxembourg dans la formation du goût artistique de la population estudiantine du Quartier latin :

On [...] parle de transporter ailleurs le Musée du Luxembourg. Mais ce ne sera plus la même chose ; les traditions seront rompues. Que d'heures les jeunes gens du quartier latin sont allés passer dans ses galeries ! C'est là qu'ils ont commencé à faire connaissance avec l'art moderne. Je n'ai jamais été grand clerc en peinture ; mais j'allais parfois, comme les autres, quand je sortais de l'École normale, faire un tour dans ces galeries, et j'ai emporté comme un éblouissement du *Massacre de Scio*, des *Femmes d'Alger*, de la *Barque du Dante*. [...] Mais je ferais mieux de me taire. Je n'aime pas beaucoup parler des choses où je n'ai qu'un goût personnel dont je ne puis expliquer la raison. Tout ce que je veux dire, c'est que si l'on chasse les artistes du Luxembourg, ce sera grand dommage, et l'ancien quartier latin prendra le deuil¹¹⁴.

Pour le poète et critique Théodore de Banville, le rayonnement et l'intégration sociale du musée dans son quartier d'origine dépasse largement le seul contingent des étudiants ; dans le *Gil Blas*, il s'oppose fermement au transfert du Musée du Luxembourg dans d'autres secteurs de Paris :

Comme on a pu le lire dans tous les journaux, il est question de supprimer le Musée du Luxembourg, d'abandonner à messieurs les sénateurs les salles qu'il occupe et de transporter tous les tableaux au pavillon de Marsan, ou au Palais de l'Industrie, ou, plus simplement au Trocadéro ! Comme il ne s'agit là que d'un projet et que rien n'est décidé encore, je crois pouvoir aborder cette question, sans toucher à la politique. Eh bien ! je dis qu'il ne faut pas nous ôter les œuvres des maîtres contemporains et les emmener là-bas, dans une province reculée. Là où ils sont ils servent au travail, à l'étude, à l'éducation des historiens, des poètes et des peintres. Mais voyez-vous un élève de Jules Lefebvre ou de Boulanger prendre son chevalet et sa boîte pour copier un tableau ou chercher un renseignement, un torse, une armure, un bout de draperie, au Trocadéro¹¹⁵ !

De Banville insiste, à l'instar de Sadi Carnot, sur la relation de symbiose qui unit le Musée du Luxembourg à son milieu, c'est-à-dire à son quartier, à ses visiteurs, à son environnement

Assemblées de 1815 à 1940, récemment mise en ligne (<http://acp-petitions.univ-mlv.fr/>) et issue notamment du dépouillement des *Feuilletons*.

¹¹⁴ Francisque SARCEY, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹¹⁵ Théodore de BANVILLE, « Pêril en la demeure », *Gil Blas*, 28/12/1879.

naturel. L'en extraire reviendrait, pour lui, à livrer ses collections en pâture à des touristes incapables de comprendre cette symbiose :

[Les tableaux] ne veulent pas du tout s'en aller au Trocadéro pour être sottement dévisagés par des voyageurs cosmopolites en chapeaux mous, vêtus de complets quadrillés, portant des lorgnettes en bandoulière, et par des *misses* ayant des sandwiches dans leurs sacs et lisant les Guides polyglottes du voyageur. Ils sont et veulent rester Parisiens et prétendent ne pas passer à l'état de bêtes curieuses¹¹⁶.

Le rayonnement social n'est pas le seul bénéfice que risque de perdre le quartier dans l'hypothèse d'un déplacement du Musée du Luxembourg dans un quartier plus central (Louvre) ou en pleine expansion (Chaillot). L'institution participe en effet de l'attractivité touristique de la rive gauche, comme le rappelle notamment Charles Clément¹¹⁷.

A contre-courant des hypothèses envisagées par les administrations concernées par l'affaire, la *Nouvelle Revue* est probablement le seul périodique à avoir l'audace de suggérer l'affectation au musée de la totalité du palais du Luxembourg ; en renversant la logique d'expulsion-relogement, elle fait fi de la loi relative au siège des Chambres à Paris et s'inscrit résolument dans la lignée du projet du palais de l'art contemporain proposé par Chennevières en 1870 :

L'extension demandée par le Sénat pour s'agrandir pourrait lui être donnée sous forme d'annexes, provisoires si l'on veut. On remettrait alors à l'étude la question, déjà abordée, d'affecter l'hôtel des Affaires étrangères à notre Chambre haute, et d'installer ce ministère lui-même dans les bâtiments de l'ancienne Cour des Comptes reconstruits¹¹⁸.

Défendue par le conservateur du musée, Étienne Arago, l'hypothèse plus réaliste d'un relogement du musée dans un bâtiment construit *ad hoc*, juxtaposé à l'orangerie Férou déclenche des réactions plutôt enthousiastes, à tel point que la *Chronique des arts et de la curiosité* se sent obligée de tempérer les ardeurs de certains journalistes, visiblement prompts

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ « Le quartier Saint-Germain qui ne possède en fait d'institutions artistiques que les musées du Luxembourg et de Cluny ne serait pas privé d'une de ses principales attractions. » Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹¹⁸ « Journal de la quinzaine [2ème quinzaine de février] », *op. cit.*

à annoncer cette solution comme définitive¹¹⁹. Le *Journal des Débats*, par l'intermédiaire de Charles Clément, soutient clairement cette hypothèse :

M. Étienne Arago a présenté un contre-projet qui nous paraît présenter tous les avantages de rapidité dans l'exécution, d'économie et de bonne installation que l'on peut désirer. [...] Ce petit édifice qui, n'ayant pas d'étage, n'exigerait ni fondations importantes ni toiture dispendieuse, pourrait être établi très rapidement et à peu de frais. Léger et élégant, construit en pierre et brique par exemple, il ne serait pourtant pas provisoire et répondrait parfaitement aux besoins d'un musée. On supplierait l'architecte qui en serait chargé d'oublier pour cette fois les traditions de sa corporation et de combiner ce bâtiment uniquement en vue de sa destination¹²⁰.

La prise de position de Charles Clément – loin d'être isolée¹²¹ – marque la reconnaissance d'une certaine « expertise » du conservateur non seulement face à l'autorité des ministres de tutelle, mais également face à la prérogative de l'architecte des bâtiments civils sur la conception du projet.

4.4.3 La responsabilité morale de l'État et des Chambres vis-à-vis du champ artistique

Charles Clément n'hésite pas non plus à rappeler à l'État ses responsabilités, insistant sur les sacrifices consentis par les artistes lorsqu'ils acceptent de vendre une œuvre au rabais parce qu'on leur fait miroiter une exposition au Musée du Luxembourg. La question de la responsabilité morale de l'État à l'égard des artistes s'étend aussi à sa politique en matière d'investissements pour l'amélioration ou la création d'institutions orientées vers le perfectionnement du goût et de la production artistique nationale.

La menace de la disparition du Musée du Luxembourg sert ainsi de prétexte à la mise en évidence de deux défauts de l'intervention publique dans le champ des beaux-arts : l'insuffisance des crédits accordés à la mise en valeur des collections artistiques nationales, et l'absence de politique artistique clairement définie. Sur le premier point, les critiques agissent comme des experts pour mesurer l'écart entre les dépenses des États voisins et concurrents et celles de la France, révélant le paradoxe entre la qualité de l'art français et le peu de d'intérêt

¹¹⁹ « Quelques journaux ont annoncé que l'administration des beaux-arts a décidé que l'on construirait un bâtiment spécial dans le jardin du Luxembourg pour y installer le musée des peintres et sculpteurs modernes. Une proposition de ce genre, en effet, a été faite à M. le ministre des Beaux-arts, mais aucune résolution n'a été jusqu'à présent prise à cet égard. » « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/01/1880, p. 14.

¹²⁰ Charles CLÉMENT, « Le Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹²¹ Victor Champier reconnaît également que le plan proposé par Étienne Arago est « des plus heureux et n'exigeait pas une dépense bien extraordinaire ». Victor CHAMPIER, « Courrier des musées : Le Musée du Luxembourg », *L'Art*, t. XX, 1880, p. 103-104.

et de moyens accordés par l'État pour sa valorisation. L'Angleterre et l'Allemagne sont régulièrement citées comme des modèles de prodigalité ; le discours de Victor Champier n'échappe pas à la règle :

Tandis qu'à l'étranger on bâtit des palais pour y exposer convenablement les plus belles œuvres des artistes modernes, tandis que les Chambres, en Allemagne, par exemple, accordent un budget annuel de 369,150 marcs uniquement pour le musée d'art contemporain, chez nous on mesure parcimonieusement l'argent et, pour le local, on le refuse. Quand donc plaira-t-il à nos législateurs d'ouvrir enfin les yeux¹²² ?

Le rejet du contre-projet d'Étienne Arago pour des raisons budgétaires apparaît dès lors comme révélateur des contradictions internes à la politique artistique du gouvernement, du « manque d'unité dans les vues, [du] défaut de cohésion dans la direction des très heureuses tentatives que l'on fait¹²³ ». Pour Philbert Bréban, en particulier, le projet Arago représenterait un investissement amplement justifié par les bénéfices à long terme, notamment l'augmentation exponentielle de la valeur des œuvres exposées au Musée du Luxembourg¹²⁴, mais à condition, toutefois, d'en enrichir le programme :

Et puis, croit-on donc qu'il n'y aurait pas, dans un projet de bâtiment aussi bien compris que celui des architectes dont nous citons les noms plus haut [Gondoin et Scellier de Gisors], d'autre parti à tirer que de simples galeries de tableaux et de statues ? Suppose-t-on donc que ces messieurs, projetant un musée moderne, n'aient pas compris qu'il fallait à côté des œuvres de chevalet ménager une large place aux œuvres décoratives et imiter en cela les Bavares lorsqu'ils ont construit, il y a une soixantaine d'années, à Munich, leurs beaux musées : la Glyptothèque et la Pinacothèque¹²⁵ ?

La complémentarité des arts majeurs et des arts industriels, au fondement du projet de palais de l'art vivant de Philippe de Chennevières, constitue également celui d'une proposition de Victor Champier, qui, tout en reconnaissant la qualité du projet d'Arago, souligne le double intérêt, éducatif et économique, qu'il y aurait à regrouper certaines institutions au palais d'Orsay, après sa restauration :

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ « Parce que, nous répond le ministère des travaux publics, cela coûterait trop cher. Voyons, c'est une plaisanterie, n'est-ce pas ? D'abord, le terrain appartient à l'État, il est là, inutile, tout prêt à recevoir les constructions. Ensuite, les projets soumis par MM. Sellier [*sic*], et Gondouin [*sic*], architecte du Luxembourg, ne s'élèvent qu'à 3 500 000 francs, ce qui n'est rien comparativement au but atteint. Enfin, c'est là une économie. » Philbert BRÉBAN, « Le Musée du Luxembourg à construire », *loc. cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

Pourquoi ne pas rassembler dans un seul vaste palais les divers musées d'art contemporain et des arts décoratifs, en y joignant les deux écoles spéciales dont nous parlons¹²⁶ ? Les magnifiques bâtiments de l'ancien Conseil d'État semblent tout indiqués pour cette destination et les travaux d'appropriation y seraient relativement faciles et rapides. Le Musée du Luxembourg trouverait alors la demeure qui lui convient. Que l'on ne se retranche pas derrière les quelques millions qu'il faudrait dépenser pour relever les ruines du Conseil d'État, car dépense pour dépense, il est encore préférable d'avoir un beau palais que quatre ou cinq bâtiments spéciaux qui ne coûteraient pas moins, au contraire¹²⁷ !

Cette importante mobilisation du champ artistique a pour effet de contraindre le Sénat à temporiser, afin de donner le temps au ministère de l'Instruction publique de trouver une solution plus consensuelle et définitive à la question du relogement du Musée du Luxembourg.

¹²⁶ Il s'agit de l'Ecole des arts décoratifs et de l'école de dessin des jeunes filles. Ces deux écoles finiront d'ailleurs par être réunies sous la direction de Louvrier de Lajolais, en 1890.

¹²⁷ Victor CHAMPIER, « Courrier des musées : Le Musée du Luxembourg », *L'Art*, t. XX, 1880, p. 103-104.

Chapitre 5.

L'impossible reconstruction des Tuileries

La crise générée par la menace d'expulsion du Musée du Luxembourg en 1879 favorise la mobilisation collective du champ artistique principalement dans la presse et sous la forme de pétitions, autour de la diabolisation du Sénat, de la responsabilisation de l'État et de la réaffirmation de l'utilité publique du musée. Si la presse contribue à faire des responsables gouvernementaux des Beaux-arts des figures de la résistance contre les prétentions du Sénat, elle occulte le rôle confidentiel et *a priori* ambigu joué par Sadi Carnot, sous-secrétaire d'État aux Travaux publics.

Après avoir affirmé la nécessité de maintenir le Musée du Luxembourg dans son quartier d'origine, Sadi Carnot, devenu entre temps titulaire du portefeuille des Travaux publics, est à l'origine de la commande à Charles Garnier de plusieurs avant-projets de reconstruction du palais des Tuileries pour y installer précisément le Musée du Luxembourg. Comment expliquer ce changement de stratégie ? Il semblerait que Carnot ait été invité, par le Sénat, à fournir des études de faisabilité pour asseoir la crédibilité d'un projet de reconstruction des Tuileries. L'opportunisme d'Antonin Proust, éphémère ministre des Beaux-arts en 1881, est à l'origine d'une proposition de loi qui élude volontairement la question de la reconstruction. Alors qu'un consensus général semble se dessiner, aussi bien au Parlement qu'au Sénat et au gouvernement, autour du principe d'une reconstruction des Tuileries au profit du Musée du Luxembourg, les circonstances politiques jouent en défaveur du projet.

Cette période de *statu quo* coïncide avec la construction de l'expertise professionnelle du nouveau conservateur du musée, Étienne Arago. L'accumulation de situations à risque le contraint à affirmer progressivement son autonomie d'action dans l'urgence et à cartographier les facteurs de risque menaçant l'intégrité des collections dont il est, d'après la loi, responsable. Ainsi, en quelques années, Arago trouve sa légitimité en s'affranchissant du statut d'amateur, collectionneur d'art ancien et ami des artistes, pour incarner celui d'un véritable professionnel de la conservation. C'est l'estimation de l'écart entre la situation réelle et la situation idéale qui lui permet de s'engager sur le terrain de la programmation et de gagner en crédibilité.

5.1 Vers l'abandon définitif de l'option de la « restauration » des ruines

5.1.1 Résistance du Sénat face à la Chambre des députés

Après plusieurs mois de réflexion, la commission sénatoriale chargée d'examiner la « proposition de loi, adoptée par la chambre des Députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries » remet, par l'intermédiaire de son secrétaire, le sénateur des Deux-Sèvres Alfred Monnet, son rapport en séance du 21 juin 1880. Hormis Hippolyte Carnot¹ et Anselme Batbie, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, cette commission était composée de personnalités qui connaissaient le sujet, pour avoir fait partie de différentes commissions chargées de se prononcer sur le sort des ruines des Tuileries : Eugène Caillaux, Édouard Laboulaye, César Malens, Alfred Monnet, Louis Robert-Dehault et Victor Schœlcher avaient fait partie de la commission sénatoriale nommée en mai 1876 ; Édouard de Lareinty, lui, avait été membre de la sous-commission des Bâtiments civils chargée, en 1879, d'étudier la possibilité d'une reconstruction des Tuileries. Tandis que la première commission sénatoriale s'était prononcée en 1877 pour la restauration du palais et son affectation éventuelle au bénéfice de collections nationales, suivant en cela l'avis de la commission extra-parlementaire, le rapport du 21 juin 1880 reprend, sans surprise, ces conclusions, tout en les précisant. Après avoir fait un historique des différentes commissions nommées et rapports présentés sur la question, Alfred Monnet conclut par un diagnostic lucide des conditions de fonctionnement du Musée du Luxembourg, qui justifierait son déplacement aux Tuileries ; il n'hésite pas, pour appuyer sa démonstration, à faire référence à la fois à la mobilisation collective des artistes et à l'avis d'expert d'Eugène Viollet le Duc :

Par bien des considérations, votre Commission a pensé que les Tuileries devaient devenir le musée de l'art moderne. Ce musée, aujourd'hui au Luxembourg, ne saurait y rester sans les plus sérieux inconvénients pour les œuvres de nos grands artistes, qui n'y trouvent qu'une hospitalité dangereuse. Les salles sont insuffisantes, quelques-unes fort mal éclairées. Dans le but d'établir une communication entre les deux côtés du palais, consacrées au musée, on a dû construire sur la terrasse de la façade une étroite galerie de bois, où les tableaux sont exposés à toutes les variations de la température, « et où la reculée nécessaire à l'examen des grandes toiles n'existe pas, l'étude en est impossible, et ces œuvres semblent là, soumises à une sorte de purgatoire, attendant le moment où elles iront prendre place parmi les élus du Louvre » (Viollet-le-Duc).

Depuis longtemps les artistes se sont émus de cette situation, et en ce moment même ils viennent d'adresser au Sénat une pétition pour demander qu'une installation

¹ Hippolyte Carnot (1801-1888), sénateur républicain inamovible de 1875 à sa mort, père de Sadi Carnot.

convenable soit assurée à leurs œuvres. Dans ce que nous venons de dire, il n'y a rien d'exagéré, et nous tenons d'un homme, chargé de veiller à la conservation de nos chefs-d'œuvre artistiques, que, quoi qu'il arrive, que le Sénat abandonne le Luxembourg ou qu'il continue à y siéger, il n'est pas possible d'y conserver le musée des peintres vivants. Voici sur ce point le jugement de M. Viollet-le-Duc : « Il est peu de musées en Europe plus mal disposé que n'est le Musée du Luxembourg. »²

Ce vibrant plaidoyer fait largement appel à l'intertextualité : en effet, l'autorité d'Eugène Viollet-le-Duc, récemment disparu, est convoquée deux fois dans cet extrait pour servir de caution experte à l'avis de la commission. La référence à l'ancien rapporteur de la sous-commission des Bâtiments civils chargée d'étudier de statuer sur le sort des ruines des Tuileries permet de placer le débat sur un autre plan que l'alternative *statu quo*/transfert : celui de l'inadaptation du palais à l'activité muséographique. Du point de vue lexical, l'accumulation de termes à connotation péjorative ne fait qu'accentuer les déficiences du musée en termes de circulation, d'éclairage, de conservation et de surfaces d'exposition, mais aussi, en termes de situation géographique : le rapprochement avec le Louvre n'est donc pas seulement plébiscité dans la perspective de créer un pôle muséal, il est souhaitable du point de vue urbanistique. Bien plus : l'inadéquation du palais à la mise en valeur des collections du Musée du Luxembourg est implicitement assimilée à une honte nationale, en comparaison avec les institutions étrangères similaires fréquemment citées en exemple (à Berlin, Munich et Londres, en particulier).

Dès lors qu'est démontrée la possibilité d'une adéquation du nouveau palais des Tuileries à la fonction muséographique, il ne reste plus à la commission qu'à se prononcer sur la proposition de loi adoptée par la Chambre des députés le 29 juillet 1879. Alfred Monnet suggère de la repousser et de lui substituer les trois articles suivants :

Article premier : Le Palais des Tuileries sera restauré de manière à ce que l'œuvre de Philibert Delorme soit, autant que possible, respectée.

Article 2 : Le Palais sera affecté à un musée d'art moderne.

Article 3 : Le Gouvernement est invité à demander aux Chambres les crédits nécessaires pour l'exécution de ces travaux³.

² Alfred Monnet, « Rapport fait au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi, adoptée par la chambre des Députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries », annexe n°383 au procès-verbal de la séance du Sénat du 21 juin 1880, 32 p. (p. 14), Arch. nat., F21 6238.

³ *Ibid.*

Une telle substitution ne pouvait pas passer inaperçue : le quotidien *La Presse* en prend acte quelques jours plus tard, sans pour autant abonder entièrement dans le sens du Sénat. En effet, le transfert aux Tuileries des collections du Musée du Luxembourg lui semble être une solution parmi d'autres pour la réaffectation du palais restauré :

On pourrait, d'ailleurs, utiliser les Tuileries, soit pour y loger le Sénat, ce qui permettrait de rendre au Musée du Luxembourg un peu d'espace ; soit pour installer les collections du musée du Louvre qui sont trop à l'étroit ; soit pour des salles d'exposition destinées à l'École des Beaux-arts, où on est à la veille de dépenser 6 millions, afin de pouvoir montrer décemment au public les envois de Rome⁴.

Cette prise de position pour le moins floue a au moins le mérite de remettre en cause, de nouveau, la prérogative du Sénat sur le palais du Luxembourg. Le quotidien souligne également le déséquilibre dans le traitement d'institutions pourtant soumises à la même tutelle : six millions de francs pour l'agrandissement de l'École des Beaux-arts, c'est sans comparaison avec le désintérêt du ministère de l'Instruction publique pour la question du transfert des collections nationales d'art contemporain. Il est tentant de faire remonter l'origine de ce déséquilibre à un déplacement de Joseph Brunet rive gauche en juin 1877 : à cette occasion, le ministre avait déjà évoqué la nécessité d'un agrandissement de l'École des Beaux-arts, tout en restant muet sur la situation du Musée du Luxembourg.

Le rapport de Monnet et la proposition de loi qui en résulte ne font pas l'unanimité ; le 8 juillet 1880, le sénateur républicain inamovible Achille Testelin réclame l'ajournement de la discussion sur la reconstruction des Tuileries, en faisant observer qu'il conviendrait d'attendre que le Gouvernement présente un projet architectural crédible avant de prendre une décision⁵.

5.1.2 Disparition des derniers partisans de la « restauration »

La démission du cabinet De Freycinet le 19 septembre 1880 amène à la tête du gouvernement Jules Ferry, qui conserve son portefeuille de ministre de l'Instruction publique et maintient Edmond Turquet au sous-secrétariat d'État aux Beaux-arts. Sadi Carnot, quant à lui, tient désormais les rênes du ministère des Travaux publics, secondé dans sa mission par David Raynal. Il faut cependant attendre le début de l'année 1881 pour noter, d'après les sources,

⁴ « Les Tuileries », *La Presse*, 29/06/1880.

⁵ Achille Testelin (1814-1891), ancien député du Nord, siégeait dans le groupe de l'Union républicaine ; il se distinguait par son sens de la polémique. Sur son rôle dans l'ajournement du débat, voir « La reconstruction des Tuileries », *Chronique des arts et de la curiosité*, 23/07/1881.

une reprise des discussions au sujet du transfert des collections nationales d'art contemporain aux Tuileries. Alors qu'Étienne Arago opère le remaniement annuel de l'accrochage au Musée du Luxembourg, et que Paul de Coubertin, attaché de conservation depuis 1879, est bientôt remplacé par le critique d'art Octave Fidière⁶, le décès d'Hector Lefuel⁷ le 26 décembre 1880 entraîne un double bouleversement. En premier lieu, c'est l'un des principaux partisans de la restauration des Tuileries qui disparaît, après Eugène Viollet-le-Duc fin 1879 et Léonce Reynaud au début de l'année 1880. En second lieu, la vacance du poste occupé par Lefuel entraîne une double nomination : celle d'Edmond Guillaume, chargé de la responsabilité des travaux, presque terminés, de l'ensemble du Palais du Louvre et du jardin, et celle de Charles Garnier, chargé le 16 février 1881 « du service de surveillance, d'entretien et d'études relatives à la restauration ou à la reconstruction de la partie centrale, actuellement en ruine, du palais des Tuileries ».

5.2 Les projets de Charles Garnier pour la reconstruction du Musée du Luxembourg aux Tuileries

L'arrivée de Charles Garnier à la tête du projet de reconstruction du Palais des Tuileries survient dans un contexte de relative stabilité politique à la faveur de la domination républicaine. Cette stabilité fragile, tant au niveau des Chambres qu'au niveau du gouvernement, ne fut cependant pas un gage d'harmonie entre les différentes instances des pouvoirs exécutif et législatif : en effet, tandis que Jules Ferry, député opportuniste modéré, leader de la « Gauche républicaine », continua d'assurer les fonctions de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts parallèlement à la direction du nouveau cabinet, c'est Léon Gambetta, chef du mouvement concurrent l'« Union Républicaine », qui assura la présidence de l'Assemblée nationale jusqu'au 27 octobre 1881⁸. Gambetta était proche d'Antonin Proust, président de la Commission des Monuments historiques, et principal instigateur du projet de loi du 29 juillet 1879, sur la démolition des Tuileries. On peut, dès

⁶ La nomination d'Octave Fidière des Prinveaux (1855-1904) paraît avoir été un « accident » ; Léonce Bénédicté était pressenti pour prendre la relève de Paul de Coubertin, mis en disponibilité ; Léonce Bénédicté ayant été nommé attaché de conservation au musée historique de Versailles, c'est Octave Fidière, peintre amateur et critique d'art, auteur notamment d'un mémoire sur les femmes membres de l'ancienne Académie royale de peinture et sculpture, qui fut nommé, face à d'autres candidats très appuyés, tels Lucien Augé de Lassus, Henri Darcel, Maurice Henriot et Émile Rannié. D'après Edmond Turquet, « Rapport sur la nomination d'un attaché à la conservation du Musée national du Luxembourg. Exposé des titres des candidats » (brouillon), Paris, 24 février 1881, Arch. nat., F21 4484/7.

⁷ Sur la mort de Lefuel, cf. « Nécrologie. H. Lefuel », *La Construction moderne*, 1881, n°5, p. 259–264.

⁸ Pendant ce temps, c'est Léon Say, un orléaniste, qui demeura à la tête du Sénat jusqu'au 30 janvier 1882.

lors, difficilement imaginer le président de l'Assemblée nationale mettre son poste et sa légitimité en péril pour soutenir un projet contraire à celui de Proust, émanant de surcroît d'un mouvement politique concurrent, issu de la scission de la gauche républicaine⁹.

Or, c'est en définitive pour faire suite à la demande d'un membre de l'Union républicaine, le sénateur Achille Testelin, en juillet 1880, que Sadi Carnot va confier une mission à Charles Garnier, dès le mois de février 1881 : concevoir plusieurs avant-projets pour la reconstruction, en lieu et place du palais des Tuileries, du Musée du Luxembourg. Cette commande se fait en accord avec la commission sénatoriale chargée de réexaminer la proposition de loi. L'impatience de Sadi Carnot à régler la question des Tuileries paraît contredire l'intérêt qu'il montrait durant l'hiver 1879-80 à vouloir maintenir le Musée du Luxembourg dans les environs immédiats du jardin.

5.2.1 Quel programme ?

Il ne semble pas qu'on puisse parler, *stricto sensu*, de programme architectural, dans le cas de la commande passée à Charles Garnier par Sadi Carnot. La lettre de mission qui lui est transmise le 24 février 1881 reste – volontairement ou non – vague, et les indications chiffrées sont inexistantes (fig. 38). Tout au plus Carnot se contente-t-il de donner quelques précisions sur le parti qu'il souhaite voir adopter par l'architecte :

J'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien préparer un projet dont les dispositions soient conformes au programme tracé par la sous-commission [des Bâtiments civils]. Vous devez surtout vous attacher à donner aux nouveaux bâtiments les proportions des [anciens], à conserver et encastrier dans les nouvelles constructions tout ce qui reste de l'architecture de Philibert Delorme et de Jean Bullant et à disposer ces constructions de manière à ce qu'on puisse y [?] en vue de l'établissement d'un musée destiné à remplacer celui du Luxembourg et dans lequel les sculptures seraient exposées au rez-de-chaussée et les peintures au premier étage¹⁰.

Le programme tracé par la commission des bâtiments civils, devant laquelle Carnot était venu, le 23 mai 1879, expliquer le retrait du projet de loi de De Freycinet pour la reconstruction des Tuileries, comprenait surtout des indications sur l'emplacement, la configuration extérieure et la spécialisation des étages du futur bâtiment, notamment le recours aux combles vitrés pour donner un éclairage zénithal aux galeries de peinture à l'étage. Garnier prend acte de la

⁹ Sur le rôle ambigu d'Antonin Proust, voir Kirk VARNEDOE, « The Tuileries Museum and the uses of art history in the early Third Republic », *loc. cit.*

¹⁰ Sadi Carnot à Charles Garnier, brouillon, 21/02/1881, Arch. nat., F21 883

commande que lui fait Sadi Carnot (fig. 39), mais perd du temps à récupérer les esquisses de son prédécesseur Hector Lefuel ; il ne se met au travail qu'à la fin du mois de mars 1881. Devant l'ampleur de la mission, l'architecte demande à ce que lui soient associés officiellement – c'est-à-dire indemnisés – Charles Reynaud et Francis Nachon, respectivement spécialistes des devis et du dessin, avec lesquels il a déjà eu l'occasion de travailler lors du chantier de l'Opéra.

Jusqu'à une date assez récente, on ignorait presque tout de cette mission confiée à Garnier. C'est Émilie Michaud-Jeannin qui, la première, retranscrit en 1982 le mémoire du 24 mai 1881 qui accompagnait cet ensemble d'esquisses¹¹. En 1987, Emmanuel Jacquin identifie dans les papiers personnels d'un autre architecte, Charles Girault, éphémère architecte du Louvre de février à août 1910, les esquisses de Charles Garnier pour la reconstruction du palais des Tuileries¹². Jusqu'en 1987 inclus, l'attribution erronée de cet ensemble documentaire comprenant trois avant-projets s'est trouvé répercutée dans divers ouvrages abordant l'histoire des Tuileries, en particulier celui de Jean-Claude Daufresne¹³. Enfin, un article plus récent de Jean-François Pinchon a permis d'approfondir l'analyse des trois avant-projets des points de vue muséographique et esthétique¹⁴.

Nous ne sommes pas parvenu à établir de manière irréfutable une collaboration éventuelle entre le conservateur Étienne Arago et Charles Garnier. Un article de 1885 laisse entendre que Garnier se serait fait l'interprète d'un projet de Musée de l'art du XIX^e siècle formulé par Arago quelque temps après son arrivée à la direction du Musée du Luxembourg¹⁵. D'autres indices rendent crédible une telle hypothèse. Pour Garnier comme pour Arago, l'intérêt d'un

¹¹ Émilie MICHAUD-JEANNIN, « À la recherche du palais perdu... et retrouvé », *Connaissance de Paris*, n° 42, 1982.

¹² Arch. nat., 285/AP/1039 à 1074. Emmanuel JACQUIN, « Trois projets de Charles Garnier pour la reconstruction des Tuileries identifiés aux Archives Nationales », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1987, p. 257-271. Dernièrement, le fonds de l'Agence d'architecture du Louvre, conservé aux Archives Nationales (64 AJ), a fait l'objet d'une publication à l'initiative d'Emmanuel Jacquin, version abrégée d'un inventaire détaillé où la plupart des cotes sont décrites pièce à pièce : Emmanuel JACQUIN, *Archives de l'Agence d'architecture du Louvre et des Tuileries, XIX^e-XX^e siècles : sous-série 64 AJ*, Paris, Centre historique des Archives nationales / Documentation française, 2006, 300 p.

¹³ Jean-Claude DAUFRESNE, *Louvre & Tuileries, architectures de papier*, op. cit., p. 299-306.

¹⁴ Jean-François PINCHON, « Charles Garnier et l'hypothétique », *Monuments historiques*, novembre 1991, n° 177, p. 43-49. Cet article est étrangement absent de la bibliographie située à la fin de l'ouvrage de Guillaume FONKENELL et Hubert NAUDEIX, *Le palais des Tuileries*, Arles / Paris, Éd. Honoré Clair / Cité de l'architecture et du patrimoine, musée des monuments français, 2010, 223 p.

¹⁵ « Chronique des musées. Le Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 16/01/1885.

déménagement des collections nationales d'art contemporain n'a de sens que si l'on ne reproduit pas les mauvaises conditions de conservation et d'exposition qui caractérisent les salles du Musée du Luxembourg depuis son origine. Cette amélioration passe premièrement par l'adaptation du contenant architectural à sa fonction, qu'Adolphe Viollet-le-Duc réclamait en 1877 ; elle passe également par l'augmentation importante des surfaces d'exposition et par la création d'espaces de stockage des œuvres. Le maillon manquant entre Arago et Garnier pourrait être Georges Scellier de Gisors, petit-fils d'Alphonse de Gisors et protégé de Garnier, membre de son atelier à l'École des beaux-arts et collaborateur à l'agence de l'Opéra, avant d'être nommé adjoint de Charles Gondoin au palais du Luxembourg en 1878.

5.2.2 Avant-projet n°1 et variantes

Le premier avant-projet proposé par Garnier dans son rapport du 24 mai 1881 (fig. 40) n'est autre que le dernier que son prédécesseur, Hector Lefuel avait imaginé quelques mois avant de disparaître. En mai 1880, Hector Lefuel signe une esquisse assez avancée pour un projet d'installation provisoire du Sénat dans le pavillon de Flore et l'aile en retour et de la Chambre des Députés dans le pavillon de Marsan et l'aile en retour. Doit-on interpréter ce projet comme l'indice d'un recul stratégique du Sénat sur la question du palais du Luxembourg ? En réalité, immédiatement après le vote décidant du retour des Chambres à Paris, on avait mesuré l'écart entre les besoins accrus d'espaces de travail dus à l'inflation bureaucratique des premières années de la Troisième République et l'insuffisance des espaces disponibles dans leurs palais d'origine. Des études avaient même été menées dès 1879 pour la construction d'une nouvelle salle des séances au Palais Bourbon, conçue d'après les caractéristiques observées dans d'autres institutions similaires en Europe. Dans le projet de Lefuel, librement inspiré du projet initial de Philibert Delorme, les deux Chambres auraient encadré un palais des Tuileries reconstruit dans l'esprit des conclusions des différentes commissions, et affecté au Musée du Luxembourg (fig. 42 et 43). Garnier juge la longueur totale des murs particulièrement insuffisante :

d'après les plans relevés de ce dernier palais, le développement des parois destinées à l'exposition des peintures est de 574 m y compris les portes. Dans l'esquisse présentée, ce développement, pris dans les mêmes conditions, n'est que de 272 m ! Je sais bien qu'au Luxembourg les deux galeries de la terrasse sont basses et qu'aux Tuileries les galeries seraient plus élevées que celles-ci ; mais il y a une limite rationnelle à la hauteur d'exposition des toiles, de sorte que cette différence

compensée il n'en sera pas moins vrai que le nouveau musée, établi suivant les données de l'esquisse, données qui semblaient adoptées par la sous-commission, sera toujours bien plus petit que celui qui existe. Au moyen de quelques subterfuges, avec quelques divisions de cloisons sur les galeries, on pourrait obtenir encore quelques lambeaux supplémentaires de parois d'exposition ; mais quoi qu'on fasse en prenant tel quel le projet proposé on arrivera toujours à ce résultat que le musée des Tuileries ne pourrait jamais abriter toutes les œuvres picturales placées au Musée du Luxembourg¹⁶.

Pour comparer la situation existante avec la configuration envisagée par Lefuel, Garnier s'appuie sur un chiffre dont nous n'avons pas retrouvé trace dans les archives : la seule donnée dont nous disposions pour la même période fait état, uniquement pour les salles d'exposition du Musée du Luxembourg au sein du palais, d'une longueur totale de cimaise de 361,30 m, ouvertures non comprises¹⁷. Même en y incluant la largeur des ouvertures, le total n'atteint pas le chiffre avancé par Garnier ; il est probable que les 574 m incluent la longueur des murs des salles de sculpture situées au rez-de-chaussée du palais du Luxembourg¹⁸.

Pour compenser les insuffisances du projet de Lefuel, Garnier propose une variante ne conservant les façades prévues par Lefuel que du côté de la cour du Carrousel (fig. 44 et 45) ; il rejette les circulations verticales dans de petits pavillons en saillie sur les avant-corps latéraux au nord et au sud, libère le premier étage de ces avant-corps pour y aménager deux grands salons de peinture recevant une lumière zénithale. Dans cette première configuration de la variante, la longueur de cimaise atteint 517 mètres, un chiffre encore inférieur à celui du Luxembourg, d'après les calculs de Garnier. En supprimant le passage public à travers le pavillon central et en rejetant à l'extérieur les emmarchements d'accès aux ailes, Garnier dégage des espaces d'exposition supplémentaires au rez-de-chaussée et facilite la surveillance du musée en évitant sa division :

Il serait réellement malheureux de diviser ainsi en deux un musée pour livrer un passage à quelques personnes, la surveillance des salles serait plus difficile, la facilité de communication des visiteurs interrompue et, quel que soit le projet adopté, je vous supplie, Monsieur le Ministre, de faire repousser cette donnée fâcheuse¹⁹.

¹⁶ Charles Garnier, rapport à Sadi Carnot, ministre des Travaux publics, 24/05/1881. Version fusionnée et annotée des documents conservés aux Arch. nat., F21 883 et à la BNF/Opéra, fonds Garnier, pièce n°45.

¹⁷ « Musée du palais du Luxembourg », 12/1879, Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹⁸ Nous ne disposons que des surfaces de ces salles, qui totalisent 330 m².

¹⁹ Charles Garnier, rapport à Sadi Carnot, ministre des Travaux publics, Paris, 24/05/1881. Version fusionnée et annotée des documents conservés aux Arch. nat., F21 883 et à la BNF/Opéra, fonds Garnier, pièce n°45.

La longueur utile de parois verticales est ainsi portée à 647 mètres. L'architecte signale qu'il faut prélever sur ces espaces les surfaces nécessaires à l'établissement de bureaux, de logements, de dépôts ; il résume ainsi les avantages et les limites de cette seconde variante du premier avant-projet :

Le nouveau projet ainsi combiné et qui rentre presque absolument dans les vues de la commission peut être accepté en principe ; mais avec la crainte que plus tard l'on n'ait à regretter l'exiguïté relative des surfaces et le manque de galeries²⁰.

5.2.3 Avant-projet n°2

Le second avant-projet est sans doute celui dans lequel Garnier insuffle le plus son style, tout en tenant compte des indications données par Sadi Carnot : l'emprise du nouveau bâtiment est reculée d'une distance équivalente à la largeur de l'ancien palais, et des vestiges supposés du château de Philibert Delorme sont encastrés en l'état dans les nouvelles façades (fig. 47 à 50). À l'esprit Renaissance se substitue un ordre monumental et éclectique : des colonnades pastichant celle du Louvre dissimulent les murs opaques sur toute la hauteur du premier étage des ailes de part et d'autre du pavillon central. Garnier place les circulations verticales dans deux avant-corps situés aux extrémités du bâtiment, qu'il étire jusqu'à l'alignement des pavillons de Marsan et de Flore côté ouest, suivant ainsi une disposition qui n'est pas sans rappeler celle de l'Alte Pinakothek à Munich, bâtie entre 1826 et 1833 par Leo von Klenze. Dans la veine nationaliste qui est à l'origine du musée national d'art contemporain en 1818, l'architecte couronne le dôme de son pavillon central d'un groupe monumental figurant la France accueillant de ses bras protecteurs l'art des nations étrangères ; allégorie évidente de la supériorité du goût français sur celui des nations concurrentes, c'est un pendant sans doute volontaire de la toile de Charles Meynier, *La France sous les traits de Minerve, protégeant les arts*, enchâssée dans un plafond du musée du Louvre.

Au rez-de-chaussée, les sculptures bénéficient d'une surface d'exposition de 3 385 m², soit dix fois plus qu'au Luxembourg, et sont éclairées par des fenêtres latérales. Conscient qu'« un musée bien organisé doit contenir ces deux systèmes d'éclairage », Garnier prévoit à l'étage 528 mètres de cimaises, répartis dans deux galeries à éclairage latéral dans les avant-corps, subdivisées par des séries de cloisons disposées en bataille, et dans deux galeries à éclairage zénithal destinées aux grands formats de peinture :

²⁰ *Ibid.*

En principe, je considère comme d'une nécessité absolue cet éclairage par le haut, sans cela on n'aura jamais un bon musée pour les grandes toiles²¹.

Les logements du directeur et des employés sont prévus au-dessus des salles de peinture des avant-corps.

Si le parti général était adopté, les questions de détail et d'aménagement s'étudieraient facilement ensuite, avec le concours du Monsieur le conservateur du Musée du Luxembourg²².

Doit-on déduire de cette affirmation que Garnier estime que le rôle de l'utilisateur final, le conservateur en l'occurrence, n'est pas d'orienter le parti, mais d'intervenir, seulement dans un second temps, dans l'aménagement des espaces ? Nous verrons plus loin que c'est à l'initiative du conservateur que sera remis en cause le principe de l'installation des logements de fonctions au-dessus des espaces d'exposition ou des bureaux ; Arago, dès son arrivée au musée, avait pourtant décidé d'annexer le deuxième étage du pavillon nord-ouest du palais pour en faire son logement personnel.

5.2.4 Avant-projet n°3

Conscient que ce projet n'est pas le plus conforme aux exigences du programme comme aux exigences de la muséographie moderne, qui impose notamment une variation des typologies de salles, Garnier propose un troisième et dernier projet (fig. 51 à 55). Construit, à l'instar de l'avant-projet n°2, en retrait de l'ancien palais, il s'en démarque néanmoins par l'ajout d'une seconde aile parallèle. Le pavillon central, dans lequel sont regroupées les circulations verticales par le biais d'un monumental escalier circulaire inspiré de celui que Louis XIV avait fait reconstruire dans le pavillon central de Delorme, délimitent ainsi deux cours intérieures couvertes de combles vitrés et vouées à l'exposition des sculptures. L'esquisse de Garnier est une réduction de moitié du plan-type proposé par Durand dans ses cours à l'École polytechnique, au début du XIX^e siècle. Repris à Berlin par Schinkel pour l'Altes Museum et par Stüler pour le Neues Museum, ce plan est largement diffusé dans le reste de l'Europe, en particulier pour les deux musées jumeaux des beaux-arts et d'histoire naturelle à Vienne, conçus par Gottfried Semper et Carl von Hasenauer, et dont le gros œuvre est en cours d'achèvement au moment où Garnier élabore le troisième avant-projet.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

Le traitement différencié des façades (la façade ouest s'inspire de celle du projet originel de Delorme, la façade est de la façade à colonnades proposée dans l'avant-projet n°2) permet à Garnier d'envisager une répartition plus fine des œuvres en fonction de leur genre : gravures, estampes dans les petites salles à éclairage latéral à l'étage de l'aile l'ouest, peintures dans les galeries de l'aile est et dans les salons des avant-corps, presque tous prévus pour recevoir un éclairage zénithal. La sculpture est évidemment maintenue au rez-de-chaussée, dans les cours, les galeries et, dans les avant-corps, dans deux vastes salles dont le plan s'apparente à celui des basiliques à absides opposées.

Les données concernant la longueur totale de cimaises indiquées par Garnier pour ses deux derniers avant-projets entretiennent une certaine ambiguïté : doit-on se fier au chiffre indiqué sur les plans ou à ceux qui sont contenus dans le rapport adressé à Carnot ? Dans le cas de l'avant-projet n°2, la différence entre la configuration envisagée par Garnier et la situation du Musée du Luxembourg varie entre -10 et +34% ; dans le cas de l'avant-projet n°3, cette même différence fluctue entre +10 et +39%, ce qui semble suffisant à l'architecte pour prévenir les problèmes de saturation précoce des espaces d'exposition. En revanche, les surfaces supérieures à 3 000 m² prévues pour la sculpture dans ces deux esquisses prémunissent le musée contre le risque d'un chaos tel qu'il était décrit en 1878.

Tableau 1 : Comparatif des avant-projets de reconstruction du palais des Tuileries par Charles Garnier

	Auteur	Développement linéaire utile	Rapport au linéaire de référence	Surface prévue pour la sculpture	Rapport à la surface de référence	Montant du devis estimatif en francs
Avant-projet 1	Lefuel	272 m	47%	?	?	10 000 000
Avant-projet 1 variante	Garnier	517 m (variante A) 647 m (variante B)	90%	?	?	12 500 000
Avant-projet 2	Garnier	528 m (plan) 770 m (rapport)	91% 134%	3 385 m ²	1 025%	17 500 000
Avant-projet 3	Garnier	635 m (plan) 800 m (rapport)	110% 139%	3 125 m ²	946%	14 765 000

Garnier ne s'étend pas outre mesure sur les différents services à prévoir pour le bon fonctionnement du musée (bureaux, ateliers, dépôts, commodités pour le public), ni même sur le degré d'implication du conservateur dans la préparation de ces esquisses. Ses avant-projets révèlent néanmoins un réel intérêt pour les critères les plus élémentaires de la muséographie, à travers l'adaptation des dimensions et de l'éclairage des salles au format et au genre des œuvres pour lesquelles elles sont conçues. L'architecte parvient malgré tout à intégrer le double niveau de contraintes esthétiques qu'on lui impose (commission d'experts et ministère) tout en adaptant le bâtiment à sa nouvelle fonction.

5.3 Basculement du débat vers un consensus des Chambres sur le principe de la démolition

5.3.1 Le Sénat valide le principe d'une reconstruction des Tuileries au profit du Musée du Luxembourg

Les avant-projets de Garnier ainsi que les devis correspondants et l'état des ruines sont remis au ministère des Travaux publics le 30 mai 1881, avant d'être examinés durant la première quinzaine de juin par la commission sénatoriale, présidée par Édouard Laboulaye, qui affirme, par la voix de son rapporteur le sénateur de droite Alfred Monnet, sa préférence pour le troisième avant-projet. Le rapport²³ présenté au Sénat le 21 juin 1881 comprend une version, modifiée avec le concours de Sadi Carnot, de la proposition de loi tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries. La mention du crédit à accorder au ministère des Travaux publics est le seul ajout constaté par rapport à la version antérieurement soumise au Sénat, un an avant, jour pour jour :

Article premier : Il est ouvert au Ministre des Travaux publics, sur les ressources du budget de 1881, un crédit extraordinaire de deux cent mille francs, destiné à faire disparaître les ruines du château des Tuileries. Ce crédit sera inscrit dans la 2^e partie, Travaux extraordinaires, dans un chapitre nouveau qui portera le n°65 et qui sera intitulé : Démolitions des ruines du château des Tuileries.

Article 2 : Il sera élevé entre les pavillons de Flore et de Marsan un Palais national affecté à un Musée d'art moderne.

²³ Alfred Monnet, « Rapport supplémentaire fait au nom de la commission chargée d'examiner la proposition de loi, adoptée par la chambre des Députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries », annexe n°341 au procès-verbal de la séance du Sénat du 21 juin 1881.

Article 3 : L'architecture de ce Palais reproduira, autant que possible, celle de Philibert Delorme²⁴.

Le discours d'Édouard Laboulaye devant les sénateurs avant le vote du 16 juillet 1881 trahit la volonté d'engager la Chambre haute dans un bras-de-fer législatif avec la Chambre des députés, favorable à la création d'un jardin en lieu et place des ruines des Tuileries. Adoptée à l'unanimité des 185 votants, la proposition de loi est ensuite renvoyée devant la Chambre des députés le 23 juillet 1881. Une telle unanimité s'explique probablement par l'urgence du déplacement du Musée du Luxembourg hors du palais, et par la nécessité de faire disparaître la galerie de bois qui, selon Laboulaye, défigure la façade du palais.

5.3.2 La contre-proposition de loi d'Antonin Proust et la question de la reconstruction

La discussion est cependant retardée par les élections législatives, qui ont lieu du 21 août au 4 septembre 1881, et qui amènent à la Chambre des députés une très large majorité républicaine. L'Union républicaine ayant obtenu la majorité relative des sièges (204 contre 168 à la Gauche républicaine) aux élections législatives, Léon Gambetta forme un nouveau cabinet le 14 novembre, dans lequel il crée un portefeuille sur mesure pour son ancien secrétaire Antonin Proust : un ministère des Arts²⁵, tandis que Sadi Carnot, qui soutenait depuis 1879 la reconstruction du Musée du Luxembourg, perd son poste au ministère des Travaux publics. La nomination de Proust marque un second tournant dans l'affaire des Tuileries : alors que le sénateur Alfred Monnet, son principal adversaire sur la question des Tuileries, n'est pas réélu au moment du renouvellement triennal du 8 janvier, le nouveau ministre des Arts profite de l'opportunité pour déposer, le 19 janvier 1882, un projet de loi inspiré de sa proposition de 1879, et dont l'exposé des motifs est – quelle surprise ! – de la main de Garnier :

Il est donc indispensable, quelque parti que l'on adopte pour la destination à donner à l'emplacement qu'occupent les restes de l'ancien palais [jardin ou musée d'art moderne], d'en opérer d'abord la démolition et l'enlèvement. [...] L'administration a fait dresser par M. l'architecte Charles Garnier un projet en vue de cette construction [d'un musée d'art moderne]. Le projet va être soumis à l'examen du Conseil général

²⁴ « Proposition de loi adoptée par la Chambre des Députés, tendant à faire disparaître les ruines des Tuileries (urgence déclarée), adoptée avec modifications par le Sénat le 16 juillet 1881 ».

²⁵ Vincent DUBOIS, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés et représentations*, 2001, vol. 1/2001, n° 11, p. 229-261.

des bâtiments civils et si l'exécution en est autorisée par le Parlement elle pourra être entreprise sans aucun retard²⁶.

Le nouveau projet de loi tient en ces termes :

Art. 1. Il est ouvert au Ministère des Arts, sur l'exercice 1882, un crédit extraordinaire de 50 000 francs, destiné à faire disparaître les ruines du palais des Tuileries.

Art. 2. Il sera pourvu à cette dépense au moyen des ressources générales du budget ordinaire de l'exercice 1882.

En évacuant définitivement la question de la reconstruction des Tuileries du nouveau projet de loi, Proust contribue à faire basculer le bras-de-fer entre les deux Chambres à l'avantage de la Chambre des députés. Malgré la chute du gouvernement Gambetta fin janvier 1882, et le retour au pouvoir de plusieurs acteurs importants de l'affaire des Tuileries, Charles de Freycinet, chef du gouvernement, Léon Say au ministère des Finances et Jules Ferry à l'Instruction publique, le projet de loi Proust est soumis à l'approbation de la Chambre des députés en mars 1882 ; suivant les conclusions du rapport du député de l'Union républicaine, Severiano de Heredia, fermement convaincu de l'urgence de la démolition des ruines, la Chambre adopte sans surprise le projet de loi le 21 mars 1882 (376 voix pour, 26 voix contre).

Présenté au Sénat le 1^{er} avril suivant, le texte fait l'objet d'un nouvel examen préalable par la Commission spéciale des Tuileries, à la demande de César Malens, entre fin mai et début juin 1882. Sous la présidence de Sadi Carnot, la commission sénatoriale écarte définitivement la possibilité d'une restauration des Tuileries et se range à l'idée d'une démolition rapide des ruines ; toutefois, sous l'influence de Victor Schœlcher et Henri Baillardel de Lareinty, la commission insiste sur la nécessité de faire suivre immédiatement la démolition d'une reconstruction. Après avoir entendu Henry Varroy, ministre des Travaux publics, et Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique, la commission vote le principe d'un crédit de 50 000 francs pour la démolition des ruines, en échange de l'assurance du gouvernement qu'elle serait suivie de la reconstruction d'un palais affecté à un musée²⁷. En séance du 27 juin 1882, César Malens défend devant les sénateurs son rapport, dont les conclusions ont été approuvées par la commission le 20 juin²⁸. Henri Wallon, devenu sénateur inamovible,

²⁶ Charles Garnier, note pour Antonin Proust, Arch. nat., F21 881, citée par Emmanuel JACQUIN, « Trois projets de Charles Garnier pour la reconstruction des Tuileries identifiés aux Archives Nationales », *loc. cit.*, p. 263.

²⁷ *Le Temps*, 08/06/1882 et 16/06/1882.

²⁸ *Le Temps*, 21/06/1882.

n'hésite pas à exprimer son incompréhension face à la suppression, dans le projet de loi validé par la commission, de l'article prévoyant la reconstruction ultérieure des Tuileries :

C'est cette suppression pure et simple que votre commission, messieurs, vous propose aujourd'hui, sous la réserve, il est vrai, d'une promesse de M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui s'engage à vous présenter un projet de reconstruction à bref délai. Mais, si ce projet doit être présenté à bref délai, pourquoi la loi actuelle, qui encourt précisément ce reproche de démolir et de ne savoir pas rebâtir ? (*Très bien ! très bien ! à droite.*)²⁹

Wallon demande un ajournement de la discussion du projet de loi, afin de prévenir le risque d'un désaccord ultérieur des Chambres sur le principe de la reconstruction :

Et après que les deux Chambres auront été d'accord pour démolir, le seront-elles encore pour réédifier ? Il faut donc maintenir les deux choses dans la même loi, afin de rester maître ou de rebâtir le monument ou de conserver ses ruines³⁰.

Paradoxalement, la nécessité de la reconstruction des Tuileries est partagée par des sénateurs d'horizons politiques opposés : les monarchistes Wallon et Baillardel de Lareinty, d'une part, et les républicains Schœlcher et Charles de Saint-Vallier, d'autre part ; ce dernier dépose d'ailleurs, dans ce sens, deux amendements, « stipulant l'érection, entre les pavillons Marsan et de Flore, d'un édifice consacré aux musées nationaux et conforme au style général de l'œuvre de Philibert Delorme³¹ ». Jules Ferry, amené à s'exprimer au nom du gouvernement, réitère la promesse que la démolition sera suivie d'une reconstruction et que le Musée du Luxembourg en sera le bénéficiaire :

Je l'ai déclaré devant la commission : notre intention formelle – et nous en prenons l'engagement – est de remplacer le palais des Tuileries par un autre monument que nous tâcherons de faire moins coûteux, le moins coûteux possible pour nos finances, mais en même temps digne de la France et de la République. Ce monument sera – nous sommes même d'accord sur sa destination – un musée de l'art moderne, qui débarrassera le palais du Luxembourg du grand encombrement dont le Sénat se plaint depuis son installation dans ce palais. (*Interruptions à droite.*) Ainsi, messieurs, je le répète, les véritables partisans de la reconstruction doivent commencer par voter la démolition. C'est la voie la plus sûre et la plus prompte pour y parvenir. C'est aussi la démonstration la plus éclatante que cette reconstruction est une nécessité. (*très-bien ! très bien ! à gauche.*)³²

²⁹ Henri WALLON, *La démolition des ruines des Tuileries*, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1882, p. 6.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Le Temps*, 29/06/1882.

³² Discussion du projet de loi tendant à la démolition et à l'enlèvement des ruines des Tuileries, Sénat, séance du 27 juin 1882.

Les amendements proposés par de Saint-Vallier sont finalement repoussés et le projet de loi est adopté, à peine retouché, le 28 juin 1882, par une large majorité (188 voix pour, 71 voix contre).

La suite des événements donne raison à Wallon. La promesse de Jules Ferry, qu'il savait sans doute conditionnée à son maintien au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, est rapidement balayée par la démission du gouvernement Freycinet et la disparition du pouvoir des principaux acteurs du débat, un mois après l'adoption définitive du projet de loi sur la démolition des Tuileries. Garnier, qui s'occupe depuis le mois de juin de préparer l'arasement des ruines, poursuit son travail, avant et après l'adjudication des ruines à l'entrepreneur Achille Picard, le 4 décembre 1882. Le 30 septembre 1883, il ne reste plus rien des ruines des Tuileries ; Antonin Proust aura eu la présence d'esprit de veiller à ce que le Musée des arts décoratifs, dont il fut l'initiateur, soit inscrit sur « la liste des établissements aptes à recevoir des fragments des ruines des Tuileries.³³ » En définitive, il ne sera plus question de reconstruction et les avant-projets de Charles Garnier ne seront jamais examinés par le Conseil des Bâtiments civils, pour des raisons que nous étudierons dans le prochain chapitre (fig. 56).

5.4 Gestion de l'urgence et construction de l'expertise : l'épreuve du quotidien au Musée du Luxembourg

Après l'agitation des mois de décembre 1879 et janvier 1880, qui n'aboutissent à aucun projet concret, le Sénat comme la tutelle du Musée du Luxembourg semblent se contenter d'un *statu quo* : la Chambre haute continue de tolérer le musée au sein du palais mais ne s'interdit pas quelques annexions pour ajuster son espace de travail à l'accroissement de ses activités. Dans un contexte particulièrement concurrentiel à l'échelle européenne, ces « ajustements » sont considérés par Arago comme des « envahissements », et le conduisent à faire étudier, de sa propre initiative et avec la collaboration de l'architecte du Sénat, les possibilités de reconstruction du musée dans le domaine du Luxembourg.

Les années 1880-1882 marquent dès lors une phase importante dans l'évolution de l'activité d'Étienne Arago. Malgré son âge, le conservateur trouve les ressources pour partir en mission à l'étranger afin de parfaire sa connaissance des musées concurrents de celui qu'il dirige. Ce

³³ Antonin Proust à Jules Logerotte, 29/01/1883, Arch. nat., F21 6238.

type de mission d'observation et de confrontation des modes d'organisation, de fonctionnement et des dispositifs muséographiques constitue la première étape du passage de l'amateur au connaisseur, ou du profane à l'expert, pour employer des termes plus contemporains. Cette « expertise », Arago la complète par les connaissances qu'il tire de l'expérience quotidienne de la gestion du musée.

Plusieurs situations critiques lui fournissent l'occasion d'illustrer sa capacité de réactivité dans l'urgence et révèlent que l'imbrication des tutelles auxquelles est soumis le musée complexifie les procédures relatives à la mise en œuvre de mesures d'urgence en cas d'incident causé par un facteur exogène naturel (intempéries) ou un facteur endogène humain ou opérationnel (activités humaines ou négligences). Néanmoins, la réactivité reconnue du conservateur et sa conscience aiguë de la vulnérabilité du musée conduisent la tutelle à lui commander un diagnostic complet de ces facteurs de risque au sein du palais du Luxembourg. Ce diagnostic, s'il ne conduit pas, dans les faits, à une amélioration rapide et manifeste de la situation du musée, n'en témoigne pas moins de l'exercice de la réflexivité tel qu'il est pratiqué systématiquement par Étienne Arago par le biais de notes et de rapports. Il résulte d'un apprentissage rapide de la gestion de l'urgence et des risques, facilité par une capacité à tirer des enseignements d'expériences critiques.

5.4.1 Missions à l'étranger : les fondements de l'expertise

Le retard de la France en matière d'architecture et d'aménagement des musées est précisément l'argument qu'Étienne Arago utilise en août 1880 pour appuyer sa demande de mission en Belgique et aux Pays-Bas, qu'il envisage d'accomplir au mois de septembre 1880 :

quel que soit le local où le Musée des modernes sera transporté, les meilleurs moyens d'y faire valoir les œuvres dont il sera composé méritent d'être sérieusement étudiés. Or, c'est par l'inspection attentive et comparée des musées étrangers que l'on pourra s'instruire sur les conditions d'installation les plus avantageuses pour les tableaux et les statues, conditions de grandes galeries pour les grandes compositions, de petites salles pour les œuvres de petites dimensions, de lumière pour toutes, etc., etc.³⁴

Cette mission coïncide avec l'organisation, à Bruxelles, d'une grande exposition rétrospective consacrée à l'art belge de 1830 à 1880, dans le tout nouveau palais des Beaux-arts / Musée d'art moderne. Le conservateur du Musée du Luxembourg, un peu plus d'un an après sa prise

³⁴ Étienne Arago à Edmond Turquet, 19/08/1880, Arch. nat., F21 4435/2.

de fonctions, ambitionne ainsi de compléter son expérience quotidienne de l'activité muséographique par la recherche de références étrangères, dans le but de former un corpus de normes, de techniques et de modèles d'organisation transposables. Arago dépasse ici son statut de client et son rôle de diagnostiqueur pour s'affirmer en tant qu'expert en matière de muséographie : l'expert aurait l'autorité non seulement pour juger la conformité d'un état donné par rapport à un état idéal, évaluer l'écart entre une configuration actuelle et une configuration souhaitable, mais également pour donner les solutions adéquates visant à réduire cet écart.

5.4.2 L'apprentissage de la gestion des situations critiques

Pour le Musée du Luxembourg, les sources de lumière ont toujours été ou trop peu nombreuses (salles de l'aile ouest) ou trop peu filtrées (grande galerie) ; on a déjà évoqué l'insistance des conservateurs à obtenir le remplacement des stores, attestée depuis les années 1830. Mais ces percements sont aussi des zones vulnérables aux intempéries, surtout sous le climat parisien. Parmi les dégâts des eaux survenus durant la présence d'Étienne Arago à la conservation du Luxembourg, on signalera celui de la nuit du 17 au 18 janvier 1881 : de la neige accumulée sur le toit de la grande galerie avait fondu et coulé le long des murs et des tableaux, en passant par les interstices des lucarnes.

Une telle expérience s'avère toutefois regrettable pour les œuvres mais salutaire pour le conservateur³⁵. En effet, quelques mois plus tard, un nouvel incident, bien plus grave, mobilise chez Arago, pourtant âgé de près de quatre-vingts ans au moment des faits, tout son sens de la gestion de l'urgence. Un robinet laissé ouvert dans un logement situé au-dessus du musée dans l'aile ouest entraîne, dans la nuit du 18 au 19 octobre 1881, l'inondation du plafond de la plus vaste des salles des Vernet, appelée salle Barthélémy, du nom de l'auteur de la composition peinte au plafond. Le matin du 19, Étienne Arago est alerté par un gardien du musée, et prévient à son tour l'architecte du palais, Charles Gondoin, ainsi que, vraisemblablement, le nouveau directeur des Musées nationaux, Louis de Ronchaud³⁶, qui se

³⁵ Muriel Toulotte, biographe d'Étienne Arago, signale à juste titre le carton F21 4488 aux Arch. nat., qui conserve de nombreux dossiers de demandes de restauration d'œuvres à la suite de dégâts similaires au Musée du Luxembourg ; on peut y ajouter le carton F21 2339, qui contient en particulier la correspondance concernant la réparation du tableau de Muller (avril 1881). Muriel TOULOTTE, *Étienne Arago 1802-1892 : une vie, un siècle*, Perpignan, les Publ. de l'Olivier, 1993.

³⁶ Louis de Ronchaud assure l'intérim de la direction des Musées nationaux à partir du 6 juillet 1881, après la mise en disponibilité inattendue, sans doute punitive, d'Henry Barbet de Jouy. Il est confirmé dans ses fonctions

déplacent tous deux pour constater, avec le conservateur, l'étendue de ce nouveau dégât des eaux, d'origine humaine cette fois.

Dans un rapport adressé quelques jours plus tard au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts Edmond Turquet, Arago se livre à une analyse critique de l'incident et des mesures prises en urgence pour tenter de rouvrir au plus vite le musée. Dans les heures qui suivent le constat, sans même attendre l'aval du ministère des Travaux publics, l'architecte commence à mettre en place un échafaudage destiné à maintenir le plafond ; le conservateur décide d'interdire l'accès au public à la salle concernée ainsi qu'aux deux salles situées à la suite au sud ; en l'absence de réserves, Arago utilise ces deux petites salles pour y entreposer les tableaux de la salle Barthélémy et les toiles roulées de tableaux de plus grandes dimensions, tel le monumental *Caïn*, de Fernand Cormon, à peine entré au musée.

5.4.3 Évaluation des risques et identification des facteurs de risques

La réflexivité du conservateur ne s'arrête pas à une simple mise en récit sommaire des actions entreprises après l'incident. Elle le conduit à compléter l'état de vigilance imposé aux gardiens, « posture de précaution face à des risques inconnus ou mal connus³⁷ », en lui superposant une démarche de surveillance active, c'est-à-dire d'identification des facteurs de risque, afin de mettre en place une batterie de mesures censées les contenir ou les prévenir (fig. 57). Pour Arago, le dégât des eaux, qu'il soit causé par un facteur exogène naturel (intempéries) ou humain involontaire (inondation accidentelle), n'est pas le plus haut situé sur l'échelle des risques ; l'incendie représente, à ses yeux, un péril bien plus grand, car l'humidité n'est pas aussi destructrice que le feu, qui peut être attisé par la peinture à l'huile et les cadres des tableaux. Ce risque d'incendie est aggravé par plusieurs facteurs humains exogènes (c'est-à-dire à l'extérieur de l'espace du musée), en particulier la présence de logements de fonction à proximité immédiate du musée :

Quant au danger que les tableaux auraient pu courir si l'eau les eût atteint, il est peu de chose, en comparaison de celui qui menace en toute saison et à toute heure le musée tout entier, tant qu'on laissera subsister au-dessus et au-dessous de nos salles et autour de nos galeries des habitations particulières. Quelques mille francs que l'on ajouterait aux appointements de sept ou huit employés du Sénat, aujourd'hui logés gratuitement et qu'on délogerait des appartements de vieille construction, peuvent-ils être mis en

en octobre 1881.

³⁷ Jacques ROUX (dir.), *Être vigilant : l'opérativité discrète de la société du risque*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Collection Sociologie-Matières à penser », 2006, p. 19-20.

balance avec la crainte permanente d'un incendie qui consumerait des centaines d'œuvres de choix, signées par les meilleurs peintres et sculpteurs du temps où nous vivons³⁸ !

Après ce premier rapport dans lequel Arago décrit les risques qu'il est possible de maîtriser, le sous-secrétaire d'État, par l'intermédiaire de son directeur des musées, Louis de Ronchaud, l'encourage à poursuivre l'identification et l'analyse des facteurs correspondants :

En même temps, j'ai été frappé de la justesse de vos observations sur le péril permanent que crée la concession de logements particuliers à des employés du Sénat au-dessus des galeries de tableaux du Musée³⁹.

Le conservateur poursuit son identification des risques et facteurs de risque dans un rapport topographique détaillé, dont nous avons pu produire une cartographie. Arago y repère trois risques majeurs : explosion, incendie, dégât des eaux. Le premier risque est lié à la présence, au rez-de-chaussée du pavillon d'angle nord-est, jouxtant les salles de sculpture, d'une citerne de gaz alimentant le système de chauffage du palais. Le second risque est aggravé par une multiplicité de facteurs humains ou opérationnels : les facteurs humains sont à la fois endogènes (vestiaires du personnel du musée situés dans les combles du pavillon est, mégots mal éteints...) et exogènes (présence de logements de fonction à proximité immédiate du musée aux deuxième et troisième étage du pavillon nord-est ainsi qu'aux rez-de-chaussée, entresol, deuxième et troisième étages du pavillon nord-ouest) ; le principal facteur opérationnel, sur lequel insiste Étienne Arago, est représenté par l'imprimerie située au rez-de-chaussée de l'aile nord, sous la galerie de bois du musée :

Un péril plus grand encore que ceux dont je viens de vous signaler l'existence a été créé dans ces dernières années. [...] Un éclairage considérable et non interrompu, un va et vient continu, une immense accumulation de papiers : que de causes d'incendie ! Cette imprimerie située sous une moitié de notre Musée fait pendant au réservoir de gaz qui menace l'autre moitié⁴⁰.

Enfin, les facteurs de risque de dégâts des eaux sont, nous l'avons déjà vu, à la fois humains et naturels. L'enjeu d'un tel diagnostic des facteurs de risque était bien évidemment, pour

³⁸ Étienne Arago, brouillon du « Rapport sur l'inondation de la salle Barthélémy », 23 ou 25/10/1881, Arch. Mus. nat., L28.

³⁹ Louis de Ronchaud à Étienne Arago, 09/11/1881, Arch. Mus. nat., L28.

⁴⁰ Étienne Arago, brouillon d'un rapport intitulé « Réponse à la demande de M. le S. S. d'État sur les dangers que court le Musée du Luxembourg », s.d. [après le 9 novembre 1881], Arch. Mus. nat., 2HH4.

l'administration des Beaux-arts, de pouvoir entreprendre une négociation avec le Sénat pour obtenir la réduction des risques par la maîtrise ou la neutralisation des facteurs :

Je me propose, quand vous m'aurez adressé ces indications, de demander au Président du Sénat de mettre fin à une situation dangereuse pour les œuvres d'art du Musée des artistes vivants⁴¹.

Cette négociation n'interviendra jamais, puisque le Sénat, après l'abandon du projet de reconstruction du palais des Tuileries en 1882, rompt le *statu quo* et relance la question du relogement du Musée du Luxembourg.

5.4.4 Critique de l'imbrication des compétences et de l'incurie de l'État

Les épreuves de 1881 ne sont pas seulement l'occasion, pour le conservateur, de faire œuvre d'expertise en construisant un savoir en matière de conservation préventive, c'est-à-dire d'anticipation des risques pouvant menacer l'intégrité des collections. Si l'incident de janvier 1881 ne provoque pas d'indignation immédiate dans la presse, il connaît un rebondissement inattendu au mois de septembre suivant, alors qu'on annonce le transfert à Versailles d'un des tableaux du Luxembourg : *Le Dernier Appel des condamnés*, de Charles Muller. La nouvelle est alors démentie par le journal *L'Art*, qui prétend qu'en réalité, cette toile a été simplement déposée pour être restaurée en raison des dommages subis au mois de janvier. Ce démenti, sous la forme d'une reconstruction des faits, sert de prétexte à la dénonciation des situations d'inertie provoquées à la fois par la culture procédurière, l'imbrication des compétences et la structure pyramidale des administrations :

M. Étienne Arago, l'excellent conservateur de la moderne galerie du Luxembourg, envoie en toute hâte prévenir M. Turquet ; celui-ci s'empresse de donner les ordres nécessaires ; mais on lui fait observer que leur exécution est irréalisable. Il faut en référer aux Travaux publics ; là, on répond qu'on fera examiner ! Pendant ce temps, la neige continuait son œuvre et finissait par choisir pour victime le tableau de M. Muller. Si M. Arago avait pu agir, il en eût coûté peut-être un louis au budget ; il va lui en coûter pas mal de centaines de francs. *Ab uno disce omnes*⁴².

Constamment soumis à l'incertitude, le conservateur ne bénéficie d'aucune autonomie puisqu'il ne peut, du moins en théorie, prendre aucune mesure d'urgence sans en référer au préalable aux différentes tutelles : ministère des Travaux publics, qui contrôle le contenant architectural, et le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, qui contrôle le

⁴¹ Louis de Ronchaud à Étienne Arago, Paris, 9 novembre 1881, Arch. Mus. nat., L28.

⁴² Repris dans « Trop de rouages ! », *La Presse*, 18/09/1881.

contenu. Comment interpréter l'emprunt final à Virgile : « Et qu'un seul vous apprenne à les connaître tous⁴³ » ? L'auteur, anonyme, sous-entend-il qu'Étienne Arago n'est pas le seul conservateur à être confronté à ce type de situations, ou qu'un tel accident n'est qu'un exemple parmi une multitude d'autres similaires, passés sous silence ? La seconde hypothèse est confirmée par Arago lui-même en 1883, lorsqu'il déclare que ce type d'incidents « se sont produits vingt fois depuis que je suis conservateur du musée⁴⁴ ».

La résurgence de l'affaire de janvier 1881 survient dans un contexte politique de transition, à la suite du raz-de-marée républicain aux élections législatives, entre fin août et début septembre. C'est précisément le moment que choisit Pierre Véron, chroniqueur du journal *L'Art*, pour brosser un portrait au vitriol de la muséographie du Musée du Luxembourg, en recourant à l'artifice de la personnification des œuvres :

Il y a au Luxembourg des pièces dans lesquelles on marche littéralement à tâtons. Et aux murs de ces pièces-là sont accrochées des toiles innocentes et persécutées. Si encore il s'agissait d'œuvres immondes condamnées à cette dure expiation ; si c'était un cachot où l'on séquestrerait des impressionnistes impénitents, on pourrait trouver la condamnation rigoureuse, mais encore serait-elle motivée⁴⁵.

De la critique des conditions de fonctionnement du musée à celle de l'État, il n'y a qu'un pas que Pierre Véron franchit explicitement :

Ce Musée du Luxembourg est vraiment une mystification par trop cruelle et par trop prolongée. Si un particulier reléguait chez lui des tableaux dans un cabinet noir, et qu'il voulut ensuite se poser, en Mécène éclairé, il serait couvert d'une couche épaisse de ridicule. D'où vient que l'État puisse se livrer à cette fumisterie sans être sifflé par la France entière⁴⁶ ?

A l'incurie de l'État, s'ajoute pour le chroniqueur l'indifférence du public et celle de la presse, qu'il accuse d'être complice du *statu quo* dans lequel est maintenu le musée :

D'où vient que la presse montre cette mollesse dans ses rares protestations contre un pareil état de choses qui, véritablement, est déshonorant pour notre pays ? Une ville comme Paris n'ayant à offrir à ses artistes vivants que ce chenil ténébreux et malsain. C'est dérisoire autant qu'humiliant. Un illustre peintre étranger qui visitait récemment

⁴³ VIRGILE, *Énéide*, livre II, v. 65.

⁴⁴ Arago à un destinataire inconnu, 07/09/1883, cité par Muriel TOULOTTE, *Étienne Arago 1802-1892, op. cit.*, qui ne donne pas la cote de ce document.

⁴⁵ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 10/09/1881.

⁴⁶ *Ibid.*

le Luxembourg, voyant comment les tableaux y sont maltraités se retourna vers l'ami qui l'accompagnait :

— Mais c'est un musée de correction, dit-il.

La définition est sévère. Combien de temps encore restera-t-elle juste⁴⁷ ?

L'imbrication ou la dispersion des compétences liées à l'intervention de l'État dans le champ des Beaux-arts est au cœur des revendications portées notamment par Paul Leroi dans *L'Art*. Le critique d'art considère que le « démembrement » du ministère créé à la fin du second Empire est la source des dysfonctionnements régulièrement dénoncés par les conservateurs de musées et les rapporteurs du budget des Beaux-arts⁴⁸. A la suite de Leroi, Eugène Véron publie une série d'articles plébiscitant la création d'un ministère des Arts. En juin 1881, Paul Bert prend la Chambre à témoin de l'absurdité des situations induites par l'imbrication des compétences dans l'administration des palais nationaux ; le député s'y heurte au moment de proposer l'ouverture d'un crédit pour le déménagement des magasins de fourrage et des écuries encore installés sous la grande galerie du Louvre et qui constituent un risque d'incendie ; or, « les écuries sont militaires, le bâtiment sous l'autorité des Travaux publics, et les tableaux du ressort des Beaux-arts⁴⁹ ».

Paul Leroi, Eugène et Pierre Véron jouent ainsi un rôle décisif dans la popularisation de l'idée d'un ministère exclusivement dédié aux Beaux-arts, qui réunirait les compétences dispersées depuis la fin du Second Empire. La mobilisation gagne en ampleur à l'automne 1881, au moment où le *Journal des arts* s'associe à *L'Art*, pour adresser le 14 octobre une pétition signée par quatre-vingt dix-neuf artistes et critiques au président de la Chambre des députés, Léon Gambetta, réclamant la création de ce ministère autonome. L'inondation de l'aile ouest du Musée du Luxembourg se produit quatre jours plus tard. Étienne Arago, dans le rapport qu'il adresse à sa hiérarchie, exprime son incompréhension face à ce même problème de l'imbrication des compétences, mais aussi face à l'incurie de l'État :

Le Musée du Luxembourg, en tant que local, dépend du Sénat et du Ministère des Travaux publics ; nul acte conservateur ne peut être fait par les Beaux-Arts dès qu'il

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Paul LEROI, « Le sous-secrétariat des Beaux-Arts », *L'Art*, t. III, 1881, p. 231-234.

⁴⁹ Vincent DUBOIS, « L'art et l'État au début de la III^{ème} République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, vol. 23, n°1, p. 23, d'après Paul Bert, *Journal officiel, Débats parlementaires, Chambre des députés*, séance du 28 juin 1881, p. 1426-1427.

s'agit du monument où sont exposées ses richesses. Quelle situation anormale ! La France est à peu près le seul pays où l'art contemporain n'a pas une demeure particulière ; et c'est en France cependant que l'art contemporain porte au front l'auréole la plus brillante⁵⁰ !

L'intervention du conservateur doit donc être comprise dans le contexte d'une remise en question de l'organisation administrative existante et de la campagne de presse en faveur d'un regroupement des compétences dans un seul et même portefeuille ministériel, qui aura finalement lieu quelques semaines plus tard, en novembre 1881, avec l'avènement du gouvernement Gambetta.

⁵⁰ Étienne Arago, « Rapport sur l'inondation de la salle Barthélémy », 25/10/1881, Arch. Mus. nat., L28.

Deuxième partie :

La reconversion de l'orangerie Férou ou l'aveu d'impuissance de
l'administration des Beaux-arts

Chapitre 6.

Vers un désengagement de l'administration des Beaux-arts ?

Les circonstances politiques n'expliquent pas seules le renoncement au projet de reconstruction des Tuileries au profit du Musée du Luxembourg. En effet, alors que le Sénat soutenait ce projet, l'accroissement de ses activités le contraint à revoir sa stratégie et à faire de nouveau pression sur la tutelle du musée, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, pour que soit trouvée une solution rapide pour le relogement des collections nationales d'art contemporain, exigence *a priori* incompatible avec la temporalité d'un projet comme celui de la reconstruction des Tuileries.

Le statu quo – pour ne pas dire la trêve – qui permettait au musée de demeurer jusqu'à nouvel ordre au sein du palais du Luxembourg est rompu au début de l'année 1883, peu après le changement de gouvernement. Commence alors une nouvelle phase de négociations entre le Sénat et le ministère de l'Instruction publique, accompagnée de polémiques alimentées par la presse. En quelques semaines, ce ne sont plus seulement les collections exposées dans les deux salles réquisitionnées par le Sénat qui doivent être relogées, mais l'ensemble des collections du musée. Face à une nouvelle mobilisation collective des artistes et de la presse, les deux administrations concernées sont contraintes de réagir dans l'urgence. Elles s'accordent sur le principe d'une réutilisation de l'orangerie Férou, située dans le jardin du Luxembourg, hypothèse déjà étudiée en 1879.

Toutefois, ce n'est pas l'administration des Beaux-arts qui assume la maîtrise d'ouvrage du projet, mais bien le Sénat. Cet arrangement paraît aller dans le sens d'une anticipation, par la tutelle du musée, d'un refus par la Chambre des députés des crédits nécessaires à un tel projet. En quoi ce compromis a-t-il eu un impact sur la conception et la réalisation de la reconversion de l'orangerie au profit du Musée du Luxembourg ? Sur la foi de nouveaux éléments, nous sommes en mesure de montrer qu'en dépit du contrôle de l'opération par le Sénat, le conservateur du musée a fait jouer son expertise à la fois pendant le processus de conception et pendant le chantier.

6.1 La "crise" du printemps 1883 : reprise du bras de fer entre le ministère et le Sénat

6.1.1 Nouvelle menace d'« envahissement » du Musée du Luxembourg

L'obligation accrue de surveillance imposée au conservateur par l'augmentation des facteurs de risque est rendue problématique par la recrudescence des incursions du Sénat sur le domaine du musée ; la question de la responsabilité du conservateur est alors engagée. En effet, le *statu quo* maintenu par le Sénat depuis 1880 à la suite des pétitions d'artistes n'a pas gelé les annexions opérées au détriment de l'espace du musée. Dès la fin 1879, on l'a vu, la Chambre haute réquisitionne régulièrement la salle du Berger-Phorbas ou salle en croix, la seconde plus grande salle du musée, où sont exposés seize tableaux, inévitablement soustraits à la vue du public les jours de séance. Le conservateur, contraint au « grand écart » entre les contraintes spatiales sur lesquelles il ne peut agir et les exigences légitimes des artistes, doit trouver des solutions pour limiter la saturation des salles et contenter la majorité. Il suffira de citer deux exemples pour rendre compte de cette position délicate et instable du conservateur. Le premier témoignage est fourni par une correspondance entre Étienne Arago et le sculpteur Antonin Mercié, qui s'étonne du déplacement du tableau d'un ami, Édouard Dantan :

j'éprouve le besoin de répondre à l'observation que vous m'avez faite hier sur le tableau de M. Dantan. Pendant trois ans ce tableau [*Un coin d'atelier*] a été placé dans la grande galerie du Musée du Luxembourg. Mais cette galerie, pas plus que le reste du Musée, n'est en caoutchouc ! [...] Agissez donc auprès du Ministre autant que j'agis depuis quatre ans et nous aurons un Musée plus vaste pour l'art contemporain¹.

Édouard Dantan n'est, bien évidemment, pas le seul artiste à pâtir de l'enclavement du musée et de l'impossibilité de lui donner une nouvelle extension au sein du palais. Auguste Rodin en fait également les frais en 1883. Arago, qui s'étonne de l'aveuglement des artistes, incapables d'accepter l'exiguïté du musée, s'oppose à ce que *L'Âge d'airain* soit placé dans les salles de sculpture où « il y a déjà encombrement² », et propose de l'installer en plein air, dans les jardins. Le caractère « borné » de cet espace, que regrettait Philippe de Chennevières en 1870, est accentué par la fermeture provisoire des trois salles dites des Vernet à la suite de l'inondation du mois d'octobre 1881 ; ce ne sont alors pas moins de quatre-vingt-douze

¹ Étienne Arago à Antonin Mercié, 06/06/1881, document reproduit dans Marie-Thérèse LAUREILHE, « Quelques lettres d'Étienne Arago, conservateur du Musée du Luxembourg, sur l'administration de ce musée (1881-1887) », *Archives de l'art français*, 1984, vol. 26, p. 267-269.

² Étienne Arago à Louis de Ronchaud, 26/01/1883, Arch. nat., F21 4484.

œuvres qui sont soustraites à la vue du public, auxquelles il convient d'ajouter les seize tableaux de la salle du Berger-Phorbas, visibles par intermittence.

En novembre 1882, une nouvelle menace d'intrusion du Sénat, visant cette fois l'altération d'une salle réservée à l'exposition des dessins pour en faire un accès privé pour le président du Sénat, passe pratiquement inaperçue dans la presse : elle est signalée notamment par un rédacteur du *Courrier de l'art*, qui s'interroge sur le sort de la pétition déposée en 1880 au Sénat, à l'initiative des artistes et amateurs³. Cette nouvelle alerte provoque toutefois chez Étienne Arago un sursaut d'orgueil : le conservateur rédige deux notes, intitulées respectivement « État comparatif des sommes accordées aux acquisitions du Salon et des sommes attribuées aux achats du Musée du Luxembourg⁴ » et « Notes sur le Musée du Luxembourg⁵ », dans lesquelles il met en évidence trois problèmes : premièrement, l'insuffisance des crédits alloués par les Chambres aux acquisitions annuelles de l'État au Salon et la faible part relative aux acquisitions pour le Musée du Luxembourg (environ 22% entre 1880 et 1882) ; deuxièmement, le déséquilibre des projets de dépenses publiques entre les arts majeurs et les arts décoratifs ; troisièmement, l'enclavement du Musée du Luxembourg et sa cohabitation forcée avec le Sénat :

Les Musées du Louvre, de St-Germain, de Versailles etc., ne sont soumis à aucune influence étrangère ; le Musée du Luxembourg est comme une dépendance du Sénat, et il en subit les nécessités qui sont la conséquence de l'augmentation des membres de la Chambre Haute, du nombre plus considérable de ses bureaux, de ses commissions, de ses travaux législatifs enfin⁶.

En recourant à la comparaison de la situation du Musée du Luxembourg non seulement avec d'autres musées nationaux, mais aussi avec des institutions similaires à l'étranger⁷, Arago

³ « Une pétition contre cet envahissement a été signée il y a deux ans par un grand nombre d'artistes et d'amateurs. Qu'est-elle devenue ? » « Chronique des musées », *Courrier de l'art*, 23/11/1882, p. 555-556.

⁴ Étienne Arago, « État comparatif des sommes accordées aux acquisitions du Salon et des sommes attribuées aux achats du Musée du Luxembourg », s.d. [vers le 8 décembre 1882], Arch. nat., F21 4484/6c.

⁵ Étienne Arago, « Notes sur le Musée du Luxembourg », Paris, [7 ou 8 décembre 1882], Arch. nat., F21 4484/6c.

⁶ *Ibid.*

⁷ La National Gallery à Londres et le Belvédère à Vienne, contiennent plusieurs salles dédiées à l'art récent ; à Bruxelles, le Musée moderne voisine jusqu'en 1887 avec le Musée d'art ancien dans le palais de Charles de Lorraine, avant le transfert de ce dernier au Palais des beaux-arts, construit en 1880 (sur les tribulations des musées royaux des beaux-arts, voir Françoise ROBERTS-JONES-POPELIER, *Chronique d'un musée*, Liège, Mardaga, 1987, 150 p.). Munich, avec la Pinacothèque nouvelle, achevée en 1853, et Berlin, avec la Nationalgalerie, achevée en 1876, constituent les nouveaux paradigmes muséographiques pour l'art contemporain.

agit, une fois encore, en expert. Ce procédé l'autorise à conclure au retard pris par la France dans la course à l'autonomie architecturale des collections d'art contemporain.

6.1.2 Réactivation de la controverse de l'hiver 1879-1880

Si les premiers signes d'une reprise du bras de fer entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et le Sénat apparaissent dès le mois de novembre 1882, il faut pourtant attendre fin mars 1883 pour que les journaux s'emparent de nouveau de l'affaire, réactivant du même coup la controverse de l'hiver 1879-1880. A la suite de la démission de l'éphémère cabinet Fallières, les rênes de l'administration des Beaux-arts reviennent entre les mains de Jules Ferry, qui dirige également un gouvernement de coalition associant Gauche républicaine et Union républicaine, à partir du 21 février 1883. Le poste de secrétaire d'État à l'Instruction publique et aux Beaux-arts est confié à un ami de Ferry, Eugène Durand⁸. L'inexpérience de ce républicain modéré dans l'exercice du pouvoir et sa méconnaissance du champ artistique confirment à la fois l'hypothèse de Vincent Dubois selon laquelle ce portefeuille ministériel « devrait moins son existence au nécessaire accomplissement d'une 'fonction' artistique de l'État qu'à la logique partisane de l'équilibrage et du partage des postes⁹ », et celle de Marie-Claude Genêt-Delacroix d'après laquelle Durand, tout comme Edmond Turquet et Jules Logerotte, ses prédécesseurs, n'auraient été nommés que pour « renforcer l'action des ministres de l'Instruction publique, alors en pleine bataille au Parlement pour imposer la réforme scolaire et universitaire¹⁰ ».

6.1.2.1 Nouvelle mobilisation des artistes et de la presse

C'est la rédaction de *La Presse*, qui, par une simple brève publiée le 27 mars 1883, remet de l'huile sur le feu, en indiquant que le Sénat a décidé de rompre le *statu quo* qui régnait depuis 1880, et en constatant que « la crise arrive à l'état aigu¹¹ ». La publication de cette information n'est pas pure coïncidence : au même moment, à la demande des questeurs du Sénat, Charles Gondoin réfléchit à la manière dont l'orangerie Férou pourrait accueillir provisoirement les tableaux exposés dans la grande galerie et la salle du Berger-Phorbas. La dépense, estimée à

⁸ Eugène Durand (1838-1917), avocat, agrégé de droit, député de l'Ille-et-Vilaine entre 1877 et 1889, puis conseiller à la Cour de cassation, et enfin président de la Chambre des députés de 1911 à 1913.

⁹ Vincent DUBOIS, « L'art et l'État au début de la III^{ème} République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *loc. cit.*, p. 15.

¹⁰ Marie-Claude GENÊT-DELACROIX, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts : histoire et fonctions, 1875-1940 », *Le Mouvement social*, 1993, n° 163, p. 46.

¹¹ « Echos du jour : Paris », *La Presse*, 27/03/1883.

103 400 francs, prévoit la condamnation des deux portes de l'orangerie donnant sur le jardin de la Présidence et la partition du bâtiment par une série de six cloisons, interrompues environ deux mètres avant le mur de façade nord, pour ménager une circulation en enfilade (fig. 58 et 59). Ces cloisons permettraient d'obtenir 1444 m² de surfaces de cimaises, soit environ 56% de plus que dans les deux salles concernées par l'annexion¹². Gondoin remet ce premier scénario à Eugène Pelletan, questeur, le 31 mars 1883.

La controverse connaît un pic au mois d'avril mais se déploie jusqu'au mois de juin 1883, en se structurant autour des thèmes principaux de la précédente controverse – légitimité des convoitises du Sénat¹³, utilité publique du Musée du Luxembourg¹⁴, attractivité du quartier du Luxembourg¹⁵, responsabilité morale de l'État à l'égard des artistes exposés¹⁶ – auxquels s'ajoute un thème cher à Étienne Arago, celui du déséquilibre des dépenses publiques consacrées aux beaux-arts et aux arts industriels, au détriment des premiers¹⁷. « Une vive émotion agite [...] le monde des artistes¹⁸ », qui se traduit par une mobilisation plus rapide et mieux organisée : les membres du jury du Salon, « se considérant comme spécialement

¹² Charles Gondoin, [Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou], 28 mars 1883 (plan et coupe), amendé le 30 mars 1883 (devis), Sénat, DAPJ, n°233 (cote provisoire) ; Charles Gondoin, « Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou », 28 mars 1883, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C (cote provisoire).

¹³ « Le Sénat base son droit à disposer de tout le palais du Luxembourg sur une loi du 3 nivôse an VIII, une ordonnance royale du 4 juin 1814, un décret du 22 mars 1852, qui le lui ont affecté ! Le musée base le sien à y rester sur l'ordonnance royale de 1817, qui l'y a placé. Les premiers de ces titres peuvent-ils annuler le dernier ? Cela pourrait se plaider, mais de pareilles questions ne se règlent pas sur des interprétations de texte. » (« Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *Le Temps*, 03/04/1883.)

¹⁴ « Il est inutile, je pense, de démontrer l'utilité du Musée du Luxembourg ; s'il n'existait pas, il faudrait le créer. » (« Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*)

¹⁵ « Cette infortunée rive gauche n'a déjà que trop de dispositions à ressembler à une sorte de province de Paris où les étrangers ne vont guère, toute la vie parisienne se concentrant sur la rive droite, aux environs de ces boulevards où bat le cœur de la ville. Elle n'a pour attirer les curieux que le Musée du Luxembourg et le musée de Cluny. Faire disparaître le plus important, ne serait-ce pas lui donner un légitime motif de se plaindre ? » (« Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*) « Quant à la question de priver tout un quartier de la jouissance d'un musée qui non seulement attire de nombreux étrangers, mais fait vivre une foule de copistes, le bureau du Sénat ne daigne même pas s'en préoccuper. Nous voulons espérer cependant qu'il finira par comprendre le peu de fondement de ses prétentions et que, comme la première fois, le bon sens public aura raison d'un caprice que rien ne justifie. » (*Journal du Parlement*, 04/04/1883.)

¹⁶ « [...] si l'État les privait de l'exposition publique permanente sur laquelle ils ont compté, il manquerait à une espèce d'engagement moral. » (« Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*)

¹⁷ « [...] au Luxembourg, on les reçoit [les artistes] dans le grenier. Et ce grenier, on le leur conteste à présent. Par contre, on autorise des loteries de 14 millions pour préparer un logis opulent aux Arts décoratifs. Que voilà bien l'esprit de déraison qui préside aux organisations et désorganisations contemporaines ! » (Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/04/1883, p. 242-243.)

¹⁸ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

qualifiés pour parler au nom de leurs camarades¹⁹ », prévoient d'adresser une pétition au gouvernement, tandis que la Société des artistes français²⁰, qui n'existait pas encore en 1880, émet dans son assemblée générale tenue le 12 avril 1883 « le vœu que le Musée du Luxembourg ne soit pas déplacé jusqu'à ce qu'un local mieux approprié ait été trouvé pour servir à l'exposition des œuvres des artistes contemporains²¹ », réitérant, presque mot pour mot, la revendication de la pétition de 1880.

6.1.2.2 Un mal pour un bien ?

Dans la presse, les débats se caractérisent par deux tendances opposées : le catastrophisme et la modération. A ceux qui annoncent l'expulsion immédiate du musée, et voient déjà les tableaux entassés pêle-mêle dans la rue de Vaugirard²², certains journalistes, tel Paul Fresnay, alias Guillaume Livet, dans le *Voltaire*, se croient autorisés à opposer une vision plus tempérée de la situation :

La loi en main, la questure du Sénat va-t-elle donc, comme on l'a insinué, obliger la direction du musée à porter dans la rue les tableaux du Luxembourg ? Non ! C'est là un raconter qui n'a pas besoin d'être démenti²³.

Si la plupart des journaux se bornent à n'envisager le déménagement du musée que comme une menace pour sa réputation, d'autres, moins partiaux, considèrent que les prétentions – légitimes ou non – du Sénat sur le palais offrent à l'État l'opportunité inespérée d'offrir aux collections nationales d'art contemporain des locaux plus en adéquation avec les nouvelles normes muséographiques :

Faut-il donc laisser les choses en l'état ? Ce n'est pas une solution et ce n'est pas là que nous voulions en venir. Si le Sénat a d'excellentes raisons pour mettre le musée

¹⁹ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.* Cette pétition semble n'avoir jamais été déposée.

²⁰ La Société des artistes français fut créée en 1881 à l'initiative de Jules Ferry, avec l'objectif de lui déléguer l'organisation du Salon annuel.

²¹ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/04/1883. Parmi les signataires de ce texte adopté à l'unanimité moins deux voix figurent plusieurs peintres dont Tony Robert-Fleury, Emmanuel Lansyer, Vincent Vidal, Félix de Vuillefroy-Cassini, Achille Cesbron, Jean-André Rixens, Ernest Quost, et un architecte, Léopold Decron.

²² « [...] dès le lendemain, dans des journaux bien informés, on nous communiquait les intentions du Sénat consistant à jeter immédiatement dans la rue tout le Musée du Luxembourg. Tout le monde en conviendra : [...] mettre les tableaux des peintres nationaux sur le trottoir, c'est autrement héroïque. » Alfred GAULIER, « Place au Sénat », *Le Rappel*, 05/04/1883.

²³ Paul FRESNAY, « Un conflit », *Le Voltaire*, 05/04/1883. Paul Fresnay, alias Guillaume Livet, était auteur dramatique et chroniqueur pour les journaux *L'Événement*, *Gil Blas* et le *Voltaire*.

hors du palais du Luxembourg, le musée lui-même a de non moins excellentes raisons pour en sortir. Il y est fort mal logé²⁴.

Les critiques formulées à l'occasion de la résurgence de la controverse confirment, en définitive, ce que l'on savait déjà. Elles ciblent plusieurs défauts des espaces dans lesquels sont disposées les collections.

D'une part, l'éclairage inadéquat nuit à la contemplation des œuvres : « les salles de peinture sont mal éclairées²⁵ » ; plus précisément, « la grande galerie dans laquelle sont exposés les principaux chefs-d'œuvre contemporains est mal éclairée par deux jours convergents qui se contrarient²⁶ », et « l'installation des quatre petites salles [de l'aile ouest] est bien autrement défectueuse. Le jour y est rare. Les tableaux les plus colorés et les plus clairs y deviennent ternes²⁷ ». Le problème de l'éclairage concerne également la section de sculpture, exposée dans des « couloirs sombres [...] où la lumière est insuffisante et mal distribuée²⁸ ».

D'autre part, l'insuffisance des surfaces d'exposition implique quatre conséquences. Premièrement, la trop grande densité de pièces exposées : « si l'on tient compte du point de vue purement artistique, on doit condamner l'accumulation des tableaux dans des pièces immenses. Les chefs-d'œuvre de la peinture gagnent à ne pas être vus en masse. Il vaut mieux les exposer dans des salles d'étendue moyenne que de les laisser s'écraser les uns les autres. C'est la méthode qui a été adoptée dans les musées d'Allemagne et l'on n'a eu qu'à s'en féliciter²⁹ » ; « les salles de sculpture sont si exiguës, que les statues y sont coude à coude³⁰ », « statues, bustes et bas-reliefs y semblent jetés au tas, dans un désordre qui n'est que le résultat d'une accumulation confuse et forcée³¹ ». Deuxièmement, dans certains espaces, la densité des œuvres exposées rend difficile non seulement la circulation mais également la contemplation des œuvres elles-mêmes et oblige les conservateurs à exploiter les moindres recoins : « Une honte ! Les tableaux, disséminés dans les recoins, essaimés dans les corridors, blottis dans des angles ténébreux, ont l'air de pauvres victimes qui cherchent à se cacher par

²⁴ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

²⁵ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

²⁶ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

²⁷ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

²⁸ « Echos du jour : Paris », *La Presse*, 07/04/1883.

²⁹ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

³⁰ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

³¹ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

peur du bourreau³². » Troisièmement, l'espace limité occupé par le musée a empêché le développement d'autres sections, telles celle de gravure ou celle réservée aux « artistes étrangers, qui serait si intéressante et qui est depuis longtemps demandée comme un complément obligé du musée³³ ». Quatrièmement, l'impossibilité d'agrandir le musée a supposé l'instauration d'un quota d'œuvres par artiste exposé.

Les critiques portent enfin sur un troisième point : les menaces permanentes pour l'intégrité des collections et pour la santé des usagers et visiteurs. Dans l'aile ouest, « [...] à l'étage supérieur, il y a des locaux habités par l'administration. Il faut donc toujours redouter un commencement d'incendie et, quand ce n'est pas le feu que l'on craint, on doit se méfier de l'eau³⁴. » Quant à la grande galerie, « il est presque impossible de la chauffer en hiver. On y gèle littéralement et les copistes y sont tellement incommodés par le froid qu'ils doivent souvent renoncer à travailler³⁵ ».

La presse se réjouit-elle pour autant de la perspective de plus en plus certaine d'un transfert des collections à l'orangerie Férou ? Là encore, les opinions divergent entre avril et juin 1883, notamment sur l'adéquation de l'orangerie à un usage muséographique. Tandis que certains prétendent qu'« elle plaira à tout le monde, si toutefois on veut sérieusement la transformer en un musée³⁶ », ce qui revient à dire que les artistes s'en contenteront, d'autres font remarquer que le bâtiment n'offrira ni les conditions de conservation les plus élémentaires, ni les surfaces suffisantes pour abriter l'intégralité des collections. Aussi la femme peintre et critique d'art Sabine Méa s'interroge-t-elle sur l'utilité d'un débat sur la reconversion de l'orangerie Férou :

Connaissez-vous l'Orangerie ? Oui, sans doute ; alors, vous comprenez tout ce que cette offre a de dérisoire. En vérité, une telle plaisanterie s'allie mal à la gravité habituelle du Sénat. Le bâtiment de l'Orangerie est insuffisant de toutes façons ; il n'est pas assez vaste, il est mal éclairé, il n'a pas de fondations, et par conséquent ne peut être surélevé d'un étage. On a parlé d'annexes à construire du côté de la rue de Vaugirard ; mais le Sénat n'entend pas de cette oreille-là et ne veut céder aucune bribe de son petit jardin réservé. Bref, l'installation des peintures à l'Orangerie est totalement impossible, et ce projet ne supporte pas l'examen³⁷.

³² Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/04/1883, p. 242-243.

³³ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

³⁴ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

³⁵ Paul FRESNAY, « Un conflit », *loc. cit.*

³⁶ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

³⁷ Sabine MÉA, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 20/06/1883.

Le *Journal du Parlement* ajoute, non sans ironie, une donnée supplémentaire à la liste des défauts que présenterait cette option du point de vue de la conservation des œuvres :

Peut-être les toiles pourriront-elles dans ce séjour humide et mal aménagé ; mais ce n'est là qu'une considération secondaire ; l'important est que le Sénat ait la jouissance exclusive du palais du Luxembourg³⁸.

Avec un décalage de trois ans, la presse rend public un autre problème, lié cette fois aux dimensions de l'orangerie, et déjà soulevé par Étienne Arago en décembre 1879 : l'impossibilité de faire tenir dans l'orangerie l'intégralité des peintures et sculptures, ce qui impliquerait la division du musée en deux sections – l'une de peinture, située à l'orangerie Férou, l'autre de sculpture, maintenue au rez-de-chaussée du palais. L'absurdité de cette configuration inspire au journal *Le Temps* un dialogue imaginaire – mais pas improbable – entre la questure du Sénat et la direction du musée :

– L'Orangerie ? reprend le musée, mais elle est beaucoup trop petite.

– Eh bien, répond le Sénat, nous garderons la sculpture dans les salles où elle est placée maintenant.

– Vous voulez donc qu'on n'y aille point ? réplique le musée. La sculpture moderne est la gloire de l'école française, mais les beautés en sont moins accessibles au grand public que celles de la peinture ; on n'en visite les œuvres que parce qu'elles sont sur le chemin des œuvres de nos peintres. Quand vous aurez mis la peinture d'un côté et la sculpture d'un autre, celle-ci ne verra plus personne³⁹.

Le risque d'une bipartition du musée impliquerait des conséquences non seulement sur la fréquentation de la section de sculpture, *a priori* moins attractive que la section de peinture, mais aussi sur les coûts de fonctionnement, notamment en termes de personnel d'accueil et de surveillance. La négociation entre la direction du musée et la questure du Sénat sur cette question de la bipartition va infléchir, de manière décisive, à la fois le plan et le phasage du projet de transformation de l'orangerie, comme nous le verrons plus loin.

6.1.2.3 Pour une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre la mégalomanie des architectes ?

Pour certains commentateurs, la perspective de sacrifier une portion – privative ou publique – du jardin du Luxembourg au bénéfice d'une institution nationale relève du vandalisme d'État.

³⁸ *Journal du Parlement*, 04/04/1883.

³⁹ « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *loc. cit.*

Sabine Méa, en particulier, prédit que la polémique suscitée par le projet de transformation et d'extension de l'orangerie Férou n'est qu'un leurre pour faire accepter aux Parisiens l'idée que le Musée du Luxembourg bénéficiera d'une reconstruction plus ambitieuse dans une autre partie du jardin, suivant les plans élaborés sous la direction d'Étienne Arago entre 1879 et 1881. Ses attaques ciblent en premier lieu la prérogative – et la compétence – des architectes attachés au Palais du Luxembourg, dont la mégalomanie supposée fait craindre une dépense publique disproportionnée par rapport aux besoins énoncés par le conservateur du musée :

Du reste, soyez tranquille, ils ne vous bâtiront pas un palais rival de celui de Marie de Médicis ; ils viseront à l'économie. Vous n'aurez qu'une galerie fort simple ; leurs modestes factures ne s'élèveront guère qu'à trois millions, et encore, vous aurez la facilité de les payer en deux annuités de 1,500,000 fr. chacune. Est-il possible de se montrer moins exigeant⁴⁰ ?

La mégalomanie des architectes n'est pas, pour Sabine Méa, leur seul défaut : ils se positionnent également en ennemis de la nature. Et la création, en 1881-1882, d'une association des architectes « amants de la nature », dont la vocation est de valoriser la production d'aquarelles de ses adhérents, ne suffit pas à estomper l'amalgame que Méa contribue à propager. Elle est ainsi parmi les premiers journalistes à sensibiliser l'opinion publique à la menace que représente le mitage progressif des espaces verts urbains, un thème qui va devenir central dans les débats sur la reconstruction du Musée du Luxembourg :

Ils voudraient la construire en plein jardin du Luxembourg, entre l'École des Mines et l'avenue qui va de la rue de Fleurus à la rue Soufflot. Oui, dans ce jardin déjà si honteusement écourté par Napoléon III⁴¹.

Un détour historique s'impose ici pour comprendre à quel événement Sabine Méa fait allusion. Le jardin du Luxembourg, dans ses limites de la fin du XIX^e siècle, est le résultat d'additions et de soustractions successives depuis sa création au début du XVII^e siècle. Si l'ouverture des jardins de la Chartreuse de Paris à la fin du XVIII^e siècle lui offre des possibilités d'extension vers le sud, le jardin subit au même moment sa première grande amputation : l'aliénation de la frange occidentale et son lotissement ultérieur permettent de financer la restauration du palais du Luxembourg. La seconde amputation importante aurait

⁴⁰ Sabine MÉA, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 20/06/1883.

⁴¹ Sabine MÉA, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 20/06/1883.

pu survenir à plusieurs reprises. En 1832, notamment, un architecte, Maigre, propose d'urbaniser les terrains de l'ancienne Chartreuse, suscitant des réactions contradictoires :

Nous sommes de ceux qui, tout en reconnaissant l'utilité de voies nouvelles pour vivifier ce quartier un peu trop isolé du monde, regrettent l'immense sacrifice des sept ou huit hectares que l'on va retrancher du jardin.

On ne peut que regretter de voir sacrifier un si beau terrain, qui, naturellement devrait être annexé au jardin du Luxembourg. Ce jardin, enclavé dans des constructions, perdra tous ses charmes, qui consistent en de belles plantations et surtout en un air pur, qui, n'ayant passé sur aucune habitation, y arrive embaumé, chargé des parfums de la campagne. On dirait qu'à Paris on conspire contre le moindre espace où se trouve planté un arbre. Ce système dicté par la soif des spéculations, au lieu d'être encouragé par l'administration, devrait être combattu par elle⁴².

Le commentateur anonyme de ce projet pressent à la fois la menace que la spéculation immobilière fait peser sur la survie des espaces naturels urbains, et la nécessité de les préserver dans un souci hygiéniste. Trois ans plus tard, c'est un autre architecte, Louis Visconti, qui envisage – en vain – de reconstruire la Bibliothèque royale sur l'emplacement de la pépinière, un secteur des terrains de la Chartreuse.

Cette pépinière était devenue depuis la révolution de 1848 un lieu de promenade : « Pour les uns, elle devint un lieu de rêverie, pour les autres, une salle d'étude en plein air. Les étudiants y venaient, dans l'intervalle des cours, égayer de leurs vingt ans les nymphes mélancoliques ou les hamadryades délaissées⁴³ ». Sous le Second Empire, dans un contexte favorable à l'aménagement et la création de nouveaux squares, jardins et promenades publics à Paris, la pépinière est paradoxalement menacée en 1861 par un projet de reconstruction de l'école polytechnique, et sauvée grâce à une protestation populaire. Elle n'échappe finalement pas au sort qui lui était promis de longue date.

En 1865, le préfet de Paris, le baron Eugène Haussmann, cède aux pressions d'habitants influents des quartiers limitrophes qui estiment que le jardin formait une enclave dans le tissu urbain et entravait la circulation. La perspective d'un sacrifice de la pépinière pour pouvoir percer une rue à travers le jardin suscite « dans une partie de la presse une explosion de

⁴² « Projet pour distribuer en rues le terrain de la pépinière du Luxembourg, par M. Maigre, architecte », *L'Architecte. Notions sur l'art de bâtir et de décorer les édifices*, décembre 1832, Tome II, 12^e livraison, p. 369-371.

⁴³ P. de Lacroix, *Histoire monumentale, pittoresque et anecdotique de la chartreuse de Paris, suivie d'une description nouvelle du Luxembourg et de ses jardins*, par P. de Lacroix,..., Paris, Dumoulin, 1867.

protestations amères, et, par suite, une certaine émotion dans le public⁴⁴ ». Oscillant entre nostalgie collective et dénonciation des logiques spéculatives, la fronde populaire se structure en 1866 :

Pauvre Luxembourg ! Avions-nous besoin de convertir en lingots ces terrains et ces futaies, et sommes-nous devenus assez pauvres pour nous refuser le luxe d'un peu de verdure et d'ombrage ? [...] Ces allées que vous voulez détruire ont vu passer depuis des siècles les écoliers turbulents, les rêveurs solitaires et les amoureux marchant à pas lents⁴⁵.

Parmi les agitateurs de consciences figurent l'écrivain voyageur Adolphe Joanne, auteur de guides touristiques, et le journaliste Alcide Dusolier qui, devenu sénateur, jouera à la fin du siècle un rôle important dans le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg. Ce dernier ne ménage pas ses critiques à l'égard de l'interprète des desseins de l'empereur Napoléon III :

Pour être ami de la nature, M. Haussmann n'en est pas moins préfet à immoler ses sympathies sylvestres aux sollicitations de l'intérêt général, qui prime justement les préférences des particuliers. Vox populi, vox Dei, c'est la devise de l'Empire, un préfet ne peut l'oublier⁴⁶.

Cette protestation populaire⁴⁷, l'année même où le géographe Élisée Reclus publie son ouvrage *Du sentiment de la nature dans les sociétés modernes*, ne suffit pas à enrayer le processus d'urbanisation. Si les voies sont tracées dès 1867, le lotissement des terrains de l'ancienne Chartreuse ne commence qu'en 1881, au moment où le Sénat et le gouvernement sont déjà en pourparlers pour trouver un nouvel emplacement au Musée du Luxembourg ; une clinique d'accouchement s'y installe, suivie par l'école de pharmacie (1882), le petit-lycée Louis-le-Grand (1885), puis, plus tardivement, par l'école coloniale (1895-98). Cette urbanisation tardive n'efface pas le traumatisme de la disparition de la pépinière, dont il ne

⁴⁴ Julien LE ROUSSEAU, *Conséquences du dégagement, de la limitation et de la réduction du jardin public dépendant du Luxembourg (décret du 25 novembre 1865)*, Paris, Noirot, 1866, 31 p.

⁴⁵ Arthur DE BOISSIEU, « Du mariage et de quelques autres choses... », *Lettres d'un passant*, Paris, E. Maillet, 1868, p. 140-151 (149-150).

⁴⁶ Alcide DUSOLIER, *Les Spéculateurs et la mutilation du Luxembourg*, Paris, Librairie du Luxembourg, 1866, 15 p.

⁴⁷ Cette protestation a été étudiée notamment par Michèle GONNET, *Les travaux d'Haussmann et l'opinion publique. La mutilation du jardin du Luxembourg*, mémoire DEA, Université Paris 1, Paris, 1980 et plus récemment par Richard S. HOPKINS, « Sauvons le Luxembourg: Urban Greenspace as Private Domain and Public Battleground, 1865-1867 », *Journal of urban studies*, 2011, vol. 37, n° 1, p. 43-58.

subsiste qu'une seule portion, qui, intégrée au jardin du Luxembourg, fut réaménagée en 1867 en jardin anglais par Adolphe Alphand⁴⁸.

La controverse qui prend naissance dans les années 1880 autour de la question du relogement du Musée du Luxembourg agit ainsi comme un révélateur du recul qu'accuse la capitale française par rapport à sa voisine et concurrente britannique, en termes de politique de valorisation et de développement des espaces verts :

Pendant que la ville de Londres agrandit encore ses immenses parcs intérieurs, qu'elle appelle très justement ses poumons, on pense à établir un massif de maçonnerie dans notre petit poumon de la rive gauche comme un tubercule dans la poitrine d'un phtisique. [...] Songez-y, monsieur, les petits enfants de Paris ne connaissent ni le grand air pur, ni le vaste horizon, ni les arbres feuillus ; ils ne courent jamais perdus dans les herbes hautes et les fleurs sauvages, le visage saupoudré de pollen de la reine des prés, poursuivant les lièvres et les écureuils ; ils ne boivent jamais l'eau vive à sa source ; ils traînent piteusement des bêtes en cartons dans des allées poussiéreuses ; ils regardent stationner leurs bateaux de bois peint sur un bassin chaud et immobile ; on leur défend de poser leurs pieds sur le gazon ; ils se dessèchent la gorge et se font mal aux yeux en jouant au sable ; ils sont déjà bien assez malheureux, assez maigres et assez pâles ; ne leur laissez pas prendre morceau par morceau ce reste de jardin où ils respirent moins péniblement que dans la mansarde au toit de plomb. Empêchez que l'on ne continue l'œuvre de ce vandale de Napoléon III⁴⁹.

Dans cet article de 1883, Sabine Méa instrumentalise la métaphore corporelle⁵⁰ et la comparaison avec Londres pour servir un discours hygiéniste militant, qui anticipe les arguments des défenseurs du jardin du Luxembourg contre les projets de reconstruction du Musée du Luxembourg entre 1895 et 1904. « L'image des parcs comme poumons des villes se répand et s'insère, écrit l'historien Charles-François Mathis, dans une vision globale quasiment physiologique des milieux urbains⁵¹ ». Si, à Londres, cette métaphore corporelle se propage avant le milieu du XIX^e siècle, à Paris, elle s'impose manifestement plus tardivement.

⁴⁸ Un aperçu de ce nouveau jardin anglais, dessiné par Adolphe Alphand, est donné dans « Nouveau Paris : les transformations du jardin du Luxembourg », *L'Univers illustré*, 18 juillet 1868.

⁴⁹ Sabine MÉA, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 20/06/1883.

⁵⁰ Ces métaphores corporelles sont analysées, certes de manière sommaire, par Rocío PEÑALTA CATALÁN, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », *TRArch. nat., S.-. Revue de littérature générale et comparée*, n° 11, 2011, <http://trans.revues.org/454>.

⁵¹ Charles-François MATHIS, *In nature we trust : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, coll. « Collection du Centre Roland Mousnier », n° 45, 2010, p. 133.

6.1.3 Cinq scénarios proposés à la questure du Sénat

La confrontation de la teneur des débats dans la presse avec les projets effectivement élaborés durant le printemps 1883 permet de mettre en évidence le fait que la controverse se nourrit d'informations contradictoires, car pas toujours vérifiées. L'hypothèse de Sabine Méa, selon laquelle le projet de transformation de l'orangerie ne serait qu'un leurre, n'est pas confirmée par l'examen des archives ; le projet existe bel et bien, comme nous l'avons vu, mais il n'est plus d'actualité au moment où sa critique est publiée dans le *Rappel*, en juin 1883, en raison de l'urgence du relogement du musée. D'autre part, dès le mois d'avril, le quotidien *La Presse* donnait cette description du projet de reconversion et d'extension de l'orangerie :

Voici ce que le Sénat propose : l'orangerie du Luxembourg serait aménagée pour recevoir le musée, qui aurait une place double de celle qu'il occupe en ce moment. En avant et en arrière, et contiguës à l'Orangerie, on construirait des vérandas vitrées où l'on exposerait les sculptures au milieu de plantes rares⁵² [...]

Or, les archives consultées ne contiennent aucune trace d'une telle option. Cette brève incite donc à s'interroger à la fois sur la fiabilité des sources utilisées, mais aussi sur l'existence d'options architecturales non représentées, ou non documentées.

En revanche, l'évocation dans la presse de l'option d'une extension perpendiculaire à l'orangerie, en direction de la rue de Vaugirard, déjà étudiée et représentée par Charles Gondoin en janvier 1880, correspond aux solutions effectivement étudiées par l'architecte en avril 1883. L'architecte du palais du Luxembourg, outre la proposition remise à la questure du Sénat le 31 mars, évoquée plus haut, en remet trois nouvelles le 16 avril (fig. 60), et une dernière, à la demande expresse de la questure, le 19 avril 1883, soit cinq au total. Ces quatre dernières options sont intégralement documentées⁵³ (fig. 61 à 66). Leur coût oscille entre

⁵² « Echos du jour : Paris », *La Presse*, 05/04/1883.

⁵³ Ces propositions, dont nous avons retrouvé la trace dans des fonds en cours d'inventaire et de classement, sont illustrées par des documents parfois trop fragiles pour être consultés. L'option n°2 est documentée par un plan (Sénat/DAPJ, n°1418, cote provisoire) et une notice comprenant un devis sommaire et un plan (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire). L'option n°3 est documentée par une notice comprenant un devis et un document graphique incluant une élévation de la façade sud, une coupe sur l'orangerie et les plans des deux niveaux (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire). L'option n°4 est documentée par une notice comprenant un devis sommaire et un document graphique incluant trois élévations (façade sud, façade ouest de l'extension, façade nord du pavillon d'entrée) et un plan d'ensemble (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire). L'option n°5 est documentée par une notice comprenant un devis sommaire et un plan – impossible à déplier et photographier – et par trois études de plan (Sénat/DAPJ, n°59 ; 1373 ; 1401, cotes provisoires ; les numéros 1373 et 1401 ont été datés par erreur du 19/04/1885 par les chargés d'inventaire, probablement en raison d'une confusion induite par la graphie de la date indiquée sur ces documents).

400 000 (n°2) et 800 000 francs (n°3), et toutes répondent au même programme : loger l'intégralité des collections du Musée du Luxembourg, et non plus seulement les peintures. Nous pouvons faire l'hypothèse que le débat suscité dans la presse durant la première quinzaine d'avril a sans doute incité la questure du Sénat à mettre à l'étude le relogement non plus partiel, mais complet, du musée.

Comparaison des cinq options de transformation de l'orangerie Férou entre le 28 mars et le 20 avril 1883

Option	Date	Configuration	Collections concernées	Coût estimé en francs	Surfaces estimées en m² (et % en plus)
n°1	28/03/1883	Orangerie Férou cloisonnée	Peintures (une partie)	103.400,00	Peinture : 1444 (+56% par rapport aux espaces concernés)
n°2	16/04/1883	Orangerie Férou cloisonnée + deux galeries sur un seul niveau (1 adossée à l'orangerie, 1 perpendiculaire)	Peintures + sculptures	408.718,00	Peinture : 2184 (+16%) Sculpture : 394 (+19%)
n°3	16/04/1883	Orangerie Férou divisée par un plancher et cloisonnée + une annexe sur deux niveaux dans le prolongement de l'orangerie	Peintures + sculptures	800.000,00	Peinture : 2252 (+ 20%) Sculpture 620 (+87%)
n°4	16/04/1883	Orangerie Férou cloisonnée et prolongée d'une travée + deux annexes sur un seul niveau (1 adossée à l'orangerie, 1 perpendiculaire)	Peintures + sculptures	532.209,54	Peintures : 2294 (+22%) Sculptures : 498 (+50%)
n°5	19/04/1883	Orangerie Férou cloisonnée et prolongée de deux travées + une annexe perpendiculaire sur un seul niveau	Peintures + sculptures	638.271,64	Peintures : 2049 (+9%) Sculptures : 539 (+63%)

La comparaison des différentes options entre elles et avec les premières esquisses de 1880 permet de constater que, d'une manière générale, la contrainte de l'empiètement minimum sur le jardin de la Présidence conduit l'architecte à privilégier une configuration dissymétrique de l'extension de l'orangerie, suivant une forme de L. Les conséquences de cette orientation du projet sont multiples : premièrement, le principe d'une galerie étroite adossée à la façade nord de l'orangerie Férou, considéré en 1880, perdure dans deux des cinq propositions (n°2 et 4) ; deuxièmement, le principe de la construction, sur l'emplacement de la clôture entre le jardin de la Présidence et la partie publique du jardin du Luxembourg, d'une aile en retour d'équerre, déjà envisagée en 1880, paraît définitivement acquis (n°2, 4 et 5) ; troisièmement, le principe d'une entrée principale donnant sur le jardin a été abandonné, au profit d'un pavillon d'entrée sur la rue de Vaugirard, dans le prolongement de la galerie de sculpture qui ne forme plus, par conséquent, un cul-de-sac, mais un passage obligé vers la section de peinture (n°2, 4 et 5) ; quatrièmement, le principe d'un prolongement de l'orangerie d'une à deux travées vers l'ouest, qui n'était pas envisagé en 1880, paraît presque acquis en 1883 (n°3 à 5). Dans chacune des quatre dernières propositions, le bâtiment de l'orangerie est divisé, au rez-de-chaussée ou à l'étage, en une série de sept salles en enfilade, éclairées de manière zénithale, les pièces communiquant entre elles suivant l'axe longitudinal du bâtiment.

Dans un rapport⁵⁴ adressé à Élie le Royer, président du Sénat, le 2 mai 1883, les trois questeurs formulent leur préférence pour la dernière option, qui consiste en l'extension de deux travées de l'orangerie Férou, puis en la construction d'une galerie en retour d'équerre pour la sculpture et d'un pavillon d'entrée contenant les services. Le choix de la questure est certainement moins déterminé par une question de coût que par le fait que cette dernière proposition de l'architecte représente un bon compromis entre les surfaces disponibles pour le musée et l'emprise limitée des extensions sur le jardin de la Présidence. Le rapport du 2 mai 1883 reprend, dans le détail, tous les arguments juridiques et organisationnels permettant de légitimer la reprise des espaces du musée et son déménagement. Parmi les arguments organisationnels, justifiés par l'accroissement des activités du Sénat, figurent l'inadéquation du nombre de salles disponibles avec le nombre de services (bureaux, commissions) et l'inadaptation des salles affectées provisoirement à certains services (commissions), qui

⁵⁴ « Rapport adressé par MM les Questeurs à Monsieur le Président du Sénat », Paris, 02/05/1883, copies au Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire), et aux Arch. nat., F21 4484/8b.

entraîne l'utilisation simultanée ou alternative des mêmes espaces de travail par des catégories de services différentes, et l'obligation fréquente, pour les présidents de commissions, d'ajourner leurs convocations ; ensuite, la nécessité de créer une salle d'attente et une salle de presse, de transférer le bureau de Poste et du Télégraphe au premier étage du palais ; la saturation de l'espace disponible de certains services (bibliothèque et archives, procès-verbaux, distribution, etc.) et les risques d'effondrement des planchers.

6.2 Négociation entre le Sénat et le ministère de l'Instruction publique

6.2.1 Compromis sur le financement du projet

A la suite du rapport des questeurs, qui devait être transmis par le président du Sénat au Bureau du Sénat, le processus semble connaître une nouvelle phase de *statu quo*. On en retrouve la trace en novembre 1883, lorsqu'est posé, de manière plus explicite, le problème de la maîtrise d'ouvrage, et plus particulièrement du financement des travaux. Le dossier sur le relogement complet du Musée du Luxembourg circule entre le cabinet du Président du Sénat, la questure du Sénat et la direction des Beaux-arts⁵⁵. Le 15 novembre, le Bureau du Sénat se réunit pour étudier les cinq scénarios soumis par l'architecte ; Germain Rampont, représentant la questure, donne lecture du rapport du 2 mai 1883, à la suite de laquelle le Bureau délibère sur trois points : l'emplacement du futur Musée du Luxembourg, le financement des travaux, et le parti architectural à adopter⁵⁶. Le Bureau se prononce logiquement en faveur du maintien du musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg, et suggère que les nouveaux bâtiments pourraient être construits en fer et briques.

Toutefois, la délibération la plus audacieuse concerne la possibilité que le Sénat assume, en lieu et place des ministères de l'Instruction publique ou des Travaux publics, le coût des travaux d'aménagement et d'extension de l'orangerie Férou. Cette décision n'impliquerait pas un bouleversement radical de l'organigramme du projet – l'architecte du palais du Luxembourg étant soumis à la double tutelle du Sénat et du ministère de l'Instruction publique – mais induirait une nouvelle configuration des rapports de force et de coopération entre les administrations concernées ; le Sénat souhaitant assumer entièrement la maîtrise

⁵⁵ Albert Sorel [secrétaire général de la présidence du Sénat] au secrétaire général de la questure, 08/11/1883, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire) ; André Lebon [chef de cabinet du Président du Sénat] à Albert Kaempfen, 08/11/1883, Arch. nat., F21 4484/8b.

⁵⁶ « Extrait du projet de procès-verbal de la séance du Bureau du Sénat en date du 15 novembre 1883 », 15/11/1883, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

d'ouvrage, les deux ministères de l'Instruction publique et des Travaux publics n'auraient plus alors qu'un rôle de conseil. Le compromis proposé par le Bureau du Sénat n'est pas seulement profitable au ministère de l'Instruction publique, qui semblait n'avoir aucune intention de faire une demande de crédits aux Chambres pour ce projet ; il permet surtout au Sénat d'asseoir davantage sa prérogative sur le musée, et d'opérer un renversement symbolique du rôle d'envahisseur qui lui avait été prêté par la presse.

6.2.2 Désaccords sur le parti architectural

Ce compromis ne met pas pour autant fin aux négociations sur le terrain de l'architecture et de la muséographie. La direction des Beaux-arts se positionne clairement contre les propositions émanant du Sénat. Dans une note anonyme⁵⁷ non datée, portant l'en-tête de la direction des Beaux-arts, qui pourrait être de la main d'Albert Kaempfen⁵⁸, inspecteur des Beaux-arts délégué dans la fonction de directeur des Beaux-arts, l'auteur récapitule les cinq propositions formulées par l'architecte du Sénat au printemps 1883, en indiquant le montant total du devis sommaire et la différence de surfaces en plus pour les sections de peinture et de sculpture du musée. Les conclusions, très laconiques, indiquent premièrement une préférence relative pour le projet n°3 (orangerie Féroü surélevée), repoussé malgré tout pour son coût⁵⁹, deuxièmement le refus catégorique de toute solution provisoire et, enfin, le regret de l'abandon du projet de transfert du musée au palais des Tuileries.

Le point de vue officiel de la direction des Beaux-arts est transmis par Albert Kaempfen au président du Sénat, à la suite du remaniement ministériel intervenu le 20 novembre, qui voit Armand Fallières reprendre le portefeuille occupé jusque-là par Jules Ferry. Si le directeur des Beaux-arts laisse entendre que le programme sera remis à brève échéance à l'architecte, il n'en refuse pas moins l'orientation du projet donnée par la questure du Sénat⁶⁰ (fig. 67). Reprenant très probablement le point de vue d'Étienne Arago, Kaempfen prend position contre l'option d'une extension sous la forme d'une aile en retour d'équerre, qui, selon lui,

⁵⁷ Anonyme, [note sur les 5 projets de transformation de l'orangerie Féroü], s.d. [entre avril et novembre 1883], Arch. nat., F21 4484/8b.

⁵⁸ Albert Kaempfen (1826-1907), avocat, homme de presse et de lettres, collabora à de nombreux journaux (*L'Illustration*, *L'Univers illustré*, *Le Temps...*), dirigea le *Journal officiel* entre 1871 et 1874, et exerça la fonction de directeur des Beaux-arts entre le 30 novembre 1882 et le 26 septembre 1887.

⁵⁹ Solution précisément écartée par Sabine Méa dans son article paru en juin 1883, en raison de l'absence, selon elle, de fondations suffisamment solides.

⁶⁰ Albert Kaempfen à Elie le Royer, 28/11/1883, version intégrale et autographe au Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire), version préparatoire aux Arch. nat., F21 4484/8b.

poserait un problème d'harmonie. Il suggère donc, comme base de la négociation entre les deux administrations, un projet qui consisterait dans la construction de deux ailes plus courtes, flanquant l'orangerie en retour d'équerre. Conscient qu'une telle solution supposerait une amputation plus étendue du jardin de la Présidence, Kaempfen cherche à en minimiser l'ampleur pour gagner la confiance d'Élie le Royer. Examinée par les questeurs, la contre-proposition du directeur des Beaux-arts est rejetée.

La situation paraît bloquée entre la fin novembre 1883 et le mois de janvier 1884. L'impossibilité de trouver une issue rapide au problème architectural conduit manifestement le Sénat à accentuer sa pression sur les espaces occupés par le musée. *Le Rappel*, en décembre, colporte la rumeur selon laquelle la Chambre haute revendiquerait les deux galeries de bois reliant les deux parties du musée « pour y installer une partie de ses bureaux⁶¹ ». En janvier, Étienne Arago s'inquiète de la tournure prise par la négociation. Dans un message adressé certainement au directeur des Beaux-arts, le conservateur réclame la possibilité de rectifier les orientations prises par l'architecte ; la revendication du conservateur à faire valoir son expertise muséographique confirme que l'architecte n'a pas travaillé sur la base d'un programme élaboré par les utilisateurs :

La question du nouveau Musée du Luxembourg est brûlante et menace d'être sans solution, car je doute que vous puissiez accepter ce que l'on propose. J'estime que vous pourriez faire demander à M. le Président du Sénat, par M. Poulin⁶², Directeur des Bâtiments civils, le plan émanant de l'architecte du Sénat même. J'estime aussi qu'il faut faire faire cette demande le plus tôt possible, pour qu'au Sénat on ne s'arrête pas à des plans qui seraient peut-être contraires au but que nous poursuivons à savoir : le bon placement et l'éclairage le plus favorable des tableaux et des statues de nos artistes contemporains⁶³.

La trajectoire du projet entre janvier et juin 1884 demeure confuse, malgré la relative abondance des traces documentaires. L'architecte semble travailler uniquement en relation avec la questure du Sénat, devenue, en raison de son statut de financeur, son interlocuteur privilégié au sein de la maîtrise d'ouvrage. Il est possible, cependant, de distinguer plusieurs étapes clés dans le processus de conception.

⁶¹ « Les on-dit », *Le Rappel*, 1883/12/05.

⁶² Pierre Poulin (1826-1911) fait carrière dans l'administration, d'abord des Mines (1848-1852), puis des Bâtiments civils, où il gravit les échelons jusqu'à sa nomination comme directeur, en juin 1882. Il est promu officier de la Légion d'honneur le 31 décembre 1884, alors que le chantier de transformation de l'orangerie Férou est en cours.

⁶³ Étienne Arago à Albert Kaempfen ?, 04/01/1884, Arch. nat., F21 4484/8b.

Le 14 janvier 1884, Charles Gondoin remet aux questeurs une description⁶⁴ plus précise du projet et du devis estimatif (fig. 68). L'architecte suggère que le chantier pourrait être découpé en quatre phases : reconversion de l'orangerie Férou ; construction d'un pavillon dans le prolongement de l'orangerie ; construction de la galerie de sculpture et du pavillon d'entrée ; aménagement du parvis et de la terrasse pour la sculpture en plein air. Le coût total des travaux est estimé à 514 521 francs. Gondoin prévoit, pour la galerie de sculpture, un éclairage zénithal par l'intermédiaire de combles vitrés, mais également un éclairage latéral, sans donner toutefois davantage de détails sur le gros œuvre. Il met en évidence le fait que les surfaces dédiées à la sculpture passeraient de 330 à 766 m², mais ne cache pas pour autant que les surfaces de cimaises destinées à la peinture seraient à peine plus étendues que celles dont jouissait le musée au palais (1880 contre 1876 m²). Cette absence de marge dans la programmation des salles de peinture, récurrente dans l'ensemble des esquisses jusqu'au projet définitif, est minimisée par l'architecte, qui prétend que l'équivalence quantitative des cimaises serait amplement compensée par les progrès qualitatifs des conditions d'exposition ; elle aura néanmoins des répercussions immédiates et durables sur l'organisation et la réception du nouveau musée.

Gondoin continue sa réflexion sur le projet pendant les mois de février et mars 1884. Il est certain que l'architecte cherche à reconfigurer la rue Férou pour en faire coïncider l'axe avec celui de l'extension nord de l'orangerie. Plusieurs études⁶⁵ (fig. 69) et un plan⁶⁶ (fig. 70), qu'on peut dater de février 1884, dans la mesure où l'option de la construction d'une aile en retour d'équerre paraît acquise, montrent les projets d'élargissement et d'alignement des rues Férou et de Vaugirard : les bâtiments situés au carrefour de ces deux rues auraient été rebâties, les deux angles formant pans coupés ; on peut également imaginer que les façades de ces bâtiments auraient été harmonisées avec celle du pavillon d'entrée du musée. Cette hypothèse n'a manifestement pas été discutée par les acteurs impliqués dans le processus de transformation de l'orangerie.

⁶⁴ Charles Gondoin, « Installation complète du Musée du Luxembourg », 5 p., 14/01/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁶⁵ [Charles Gondoin], sans titre [plans d'implantation du Musée du Luxembourg et d'alignement de la rue Férou], s.d. [ca. 02/1884], Sénat/DAPJ, n°1118 (cote provisoire).

⁶⁶ [Charles Gondoin], sans titre [plan général du nouveau Musée du Luxembourg], s.d. [ca. 02/1884], Sénat/DAPJ, n°2047 (cote provisoire).

Pour ce qui concerne l'architecture du nouveau musée, on peut ainsi rapprocher des minutes⁶⁷ datées du 13 février 1884 (fig. 71), d'autres documents graphiques non datés⁶⁸ (fig. 72 et 73) mais manifestement contemporains, qui offrent l'un des instantanés les plus complets, d'un stade intermédiaire du projet, avant son examen par les experts du Conseil général des Bâtiments civils. L'architecte a manifestement pris au pied de la lettre les indications du Bureau du Sénat orientant le projet vers un bâtiment associant brique et fer. Le pavillon d'angle, le pavillon d'entrée et la galerie de sculpture reprennent le principe d'une architecture en brique et pierre à l'instar de celle de l'orangerie, garantissant ainsi une cohérence sur le plan des matériaux et une harmonie chromatique. Le motif de la baie en plein cintre, caractéristique du bâtiment de l'orangerie, est repris dans le pavillon d'angle et le pavillon d'entrée, qui s'en singularisent néanmoins par un traitement plus monumental de l'ornement (colonnes et pilastres toscans, frontons). L'orangerie, le pavillon d'angle et la galerie de sculpture sont équipés de combles vitrés supportés par une charpente métallique. C'est précisément le nombre de ces combles vitrés qui suscite, chez Étienne Arago, inquiétude et scepticisme :

Et maintenant je dois vous dire encore une fois de vous occuper du musée. Par suite des prétentions de la questure, on aurait une partie de ce musée en verre, ce qui serait charmant, soit pour la peinture, soit pour la sculpture, et qui risquerait d'être tous les jours brisé de ci, de là, par les pierres du gamin luxembourgeois⁶⁹.

Les réserves du conservateur ne se limitent pas à la question des risques induits par les choix architecturaux ; selon lui, un autre problème de taille réside dans le nouvel enclavement du musée, non plus dans le palais, mais cette fois dans le jardin :

Il y a aussi dans les prétentions de Messieurs les questeurs deux questions de surveillance extraordinaires ; c'est-à-dire que nous ne pourrions entrer dans l'établissement artistique de l'État après la fermeture quotidienne du jardin⁷⁰.

⁶⁷ Charles Gondoin, sans titre [Elévation au 1/200 de la façade ouest de l'extension de l'orangerie et coupe sur la galerie de sculpture], minute, 13/02/1884, Sénat/DAPJ, n°231 (cote provisoire).

⁶⁸ Charles Gondoin, sans titre [Elévations de la façade sud de l'orangerie prolongée et de la façade ouest de l'extension], minute, s.d. [février 1884], Sénat/DAPJ, n°244 (cote provisoire) ; Charles Gondoin, sans titre [élévations de la façade sud de l'orangerie prolongée, de la façade ouest de l'extension, de la façade nord du pavillon d'entrée, et coupes sur l'orangerie et la galerie de sculpture], minute, s.d. [février 1884], Sénat/DAPJ, n°1114 (cote provisoire) ; Charles Gondoin, sans titre [élévations de la façade sud de l'orangerie prolongée, de la façade ouest de l'extension, de la façade nord du pavillon d'entrée, et coupes sur l'orangerie et la galerie de sculpture], s.d. [février 1884], Sénat/DAPJ, n°1226 (cote provisoire).

⁶⁹ Étienne Arago à un destinataire inconnu [Albert Kaempfen ?], 05/03/1884, Arch. nat., F21 4484/8b.

⁷⁰ *Ibid.*

Étienne Arago regrette enfin, dans cette lettre, le désengagement de l'État, à travers celui du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts : « J'en reviens toujours à ceci, écrit-il : c'est à l'État qu'appartient la construction d'un Musée qui sera propriété de l'État⁷¹. » Pour lui, quel que soit le maître d'ouvrage, les principaux enjeux du projet sont de deux ordres : d'une part, il s'agit de doter le musée d'une autonomie totale par rapport aux activités du Sénat et aux contraintes des horaires d'ouverture et de fermeture du jardin du Luxembourg, variables selon les saisons ; d'autre part, il convient d'abriter le musée dans un bâtiment qui soit soumis au nombre le plus réduit possible de facteurs de risque, ce qui suppose, notamment, d'utiliser des matériaux qui n'augmentent pas sa vulnérabilité aux intempéries comme au vandalisme.

6.2.3 Deux commissions d'experts infléchissent le projet

Durant la seconde quinzaine du mois de mars 1884, le projet connaît un nouveau rebondissement : tandis que la direction des Beaux-arts s'inquiète de n'avoir pas été informée officiellement des suites du projet par la questure du Sénat⁷² depuis le mois de décembre 1883, le président du Sénat est informé le 14 mars que la questure n'envisage plus de lancer parallèlement la reconversion de l'orangerie et la construction de l'extension, mais de se concentrer uniquement sur la première phase du projet, pour des raisons budgétaires⁷³ (fig. 74). Le 21 mars, Gondoin remet pourtant à la questure, outre un devis⁷⁴ pour la reconversion et le prolongement de l'orangerie, deux variantes du projet, l'une comprenant une galerie de sculpture aux baies maçonnées, l'autre comprenant une galerie de sculpture entièrement vitrée (fig. 75) ; les deux variantes sont alors écartées, puisque la construction de cette galerie n'est plus à l'ordre du jour. La réaction d'Armand Fallières et Albert Kaempfen, informés respectivement par Élie le Royer et Pierre Poulin, directeur des Bâtiments civils⁷⁵, va

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Albert Kaempfen à Elie le Royer, 14/03/1884, minute conservée aux Arch. nat., F21 4484/8b, version définitive conservée au Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁷³ Germain Rampont à Elie le Royer, 14/03/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁷⁴ Ce devis s'élève à 202 236,35 francs (dont 63 988,99 pour le prolongement). Charles Gondoin, « Palais du Sénat. Installation du Musée de peinture dans l'Orangerie Férou » [devis], 21/03/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁷⁵ Elie le Royer à Armand Fallières, 21/03/1884, Arch. nat., F21 6108 ; Pierre Poulin à Albert Kaempfen, 26/03/1884, Arch. nat., F21 6108.

dans le sens d'une temporisation : le ministre de l'Instruction publique refuse d'examiner un projet qui serait contraire aux intérêts du Musée du Luxembourg⁷⁶.

6.2.3.1 Le projet à l'épreuve de l'expertise d'un comité de conservateurs

La résistance de la tutelle du musée, outre qu'elle implique son réengagement dans le processus de conception, marque un tournant déterminant : les plans du projet d'ensemble sont transmis par la questure le 15 avril au directeur des Bâtiments civils et au directeur des Beaux-arts ; ce dernier décide de faire évaluer les propositions de Gondoin (fig. 76), associé à Lichtenfelder⁷⁷, entrepreneur spécialisé dans les constructions métalliques, par une commission d'experts. Cette commission d'évaluation devait être composée, en plus du conservateur en chef du Musée du Luxembourg, de quatre conservateurs du Musée du Louvre : François-Anatole Gruyer, conservateur des peintures, Edmond Saglio, conservateur de la sculpture et des objets d'art du Moyen-âge, de la Renaissance et des Temps modernes, Félix Ravaisson, conservateur du département des antiquités, et enfin le vicomte Pierre-Paul Both de Tauzia, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie⁷⁸. Gustave Ollendorf, chef du bureau des Musées, Pierre Poulin, directeur des Bâtiments civils, et Albert Kaempfen, directeur des Beaux-arts, assistent également aux discussions qui ont lieu le 21 avril 1884, dans le cabinet d'Étienne Arago⁷⁹.

En l'absence de procès-verbal de la séance, il faut se fier à un rapport⁸⁰ d'Albert Kaempfen, afin de connaître le contenu des délibérations. Le principe de l'aménagement d'un salon carré de peinture dans le pavillon d'angle et celui d'une extension sous la forme d'une aile unique perpendiculaire, pourtant contesté par le directeur des Beaux-arts, sont entérinés. Les principales réserves des conservateurs concernent les matériaux pressentis pour la

⁷⁶ Armand Fallières à Elie le Royer, 05/04/1884, Arch. nat., F21 6108.

⁷⁷ Lichtenfelder remet le 12 avril une planche contenant des études pour une galerie de sculpture entièrement vitrée, ainsi qu'un devis. Lichtenfelder, « Palais du Luxembourg. Musée de sculpture. Galerie vitrée » [élévation ouest, coupe sur la charpente métallique, coupes de détail], 04/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire) ; Lichtenfelder, « Palais du Luxembourg. Devis d'une galerie vitrée », 12/04/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

⁷⁸ Albert Kaempfen à Étienne Arago, 18/04/1884, Arch. nat., F21 4484/8b. Félix Ravaisson (1813-1900), philosophe et archéologue ; le vicomte Pierre-Paul Both de Tauzia (1823-1888), successeur de Frédéric Reiset en 1874 grâce à l'appui de Philippe de Chennevières ; François-Anatole Gruyer (1825-1909), ingénieur civil des Arts et Manufactures, entré à l'administration des Beaux-arts en 1871 ; Edmond Saglio (1828-1911), avocat de formation, critique d'art régulier et anonyme au *Magasin pittoresque*, est l'un des artisans du Musée Napoléon III formé avec la collection Campana, avant d'hériter, en 1879, du département de la sculpture et des objets d'art au Louvre.

⁷⁹ Félix Ravaisson et Pierre-Paul Both de Tauzia ne purent assister aux discussions.

⁸⁰ Albert Kaempfen à Pierre Poulin, 23/04/1884, Arch. nat., F21 6108.

construction de la galerie de sculpture, et le phasage des travaux envisagé par le Bureau du Sénat. On sent pointer sous la première objection une remarque formulée par Étienne Arago, conscient à la fois de la vulnérabilité accrue aux aléas, des problèmes d'éclairage et de la dévalorisation des collections de sculpture en cas de construction en fer et verre, qui conférerait à la galerie l'aspect d'une serre. La commission réclame ainsi l'obturation des baies vitrées, ce que l'architecte traduira dans le projet final par un mur aveugle, simplement rythmé par une série de pilastres. La seconde objection, formulée une fois encore sous l'influence d'Étienne Arago, consiste à refuser la remise en question du phasage de l'opération, selon une répartition des crédits sur deux années budgétaires, qui aurait pour conséquence de diviser le musée en deux jusqu'à ce que soit achevée la galerie de sculpture.

Au terme de cette première réunion d'experts, la direction des Beaux-arts et le Sénat se mettent d'accord le 24 avril 1884 sur le principe d'une transaction qui convient, finalement, aux deux parties : l'usufruit à titre gratuit, par lequel le Sénat octroierait un droit réel temporaire d'usage et de jouissance des bâtiments transformés de l'orangerie à la direction des Beaux-arts, qui en serait alors le nu-propriétaire ; en cas de reconstruction ultérieure et intégrale du musée, les bâtiments retourneraient au Sénat et pourraient remplir un autre usage. Cet accord implique, en définitive, que les nouveaux bâtiments doivent affecter un caractère générique, une monumentalité discrète, susceptible de convenir à n'importe quel type de programme.

6.2.3.2 Le projet à l'épreuve à l'expertise du Conseil général des Bâtiments civils

Après la commission des conservateurs, créée *ad hoc* à l'initiative de la direction des Beaux-arts, une seconde commission d'experts, le Conseil général des Bâtiments civils, intervient cette fois dans le cadre de la procédure réglementaire d'évaluation des projets architecturaux concernant les palais nationaux. Dans son rapport⁸¹ lu le 29 avril 1884 durant la séance du Conseil général des Bâtiments civils consacrée à l'examen du projet de transformation et d'extension de l'orangerie Férou, l'inspecteur général Louis André⁸² prend clairement parti contre un bâtiment dont la structure en fer serait laissée apparente, confirmant ainsi les

⁸¹ Louis André, « Rapport fait au Conseil par M. André », 29/04/1884, Arch. nat., F21 6108.

⁸² Louis-Jules André (1819-1890), élève de Huyot et Lebas à l'École des beaux-arts, premier Grand prix de Rome en 1847, travailla aux chantiers du Muséum d'histoire naturelle et de la Bibliothèque nationale. Il avait été nommé inspecteur général des Bâtiments civils en 1880 et fut nommé membre de l'Institut en 1884, au fauteuil de Lesueur.

orientations données par la commission des conservateurs. Étienne Arago, rassuré par cette prise de position, n'en redoute pas moins une résistance du côté du Sénat : dans un message adressé à Albert Kaempfen, il exprime sa crainte que l'inspirateur du projet (qu'il ne nomme pas) ne cherche à défendre l'idée d'une galerie en fer et verre, marque de modernité pourtant incompatible avec les exigences muséographiques⁸³.

Dans son rapport, Louis André regrette que l'extension de l'orangerie entraîne la suppression de parterres du jardin, attestant ainsi sa sensibilité à la conservation d'un paysage qui contribue à la qualité de vie des Parisiens. Le rôle du rapporteur s'avère néanmoins décisif dans l'orientation du projet. Premièrement, il entérine les principes du cloisonnement de l'orangerie, de la construction d'un pavillon d'angle et des autres extensions, ainsi que de l'éclairage zénithal généralisé ; deuxièmement, il préconise l'amélioration de l'hygiène et de l'éclairage des pièces destinées aux services prévus dans le pavillon d'entrée ; troisièmement, l'esthétique des façades de la galerie de sculpture et du pavillon d'entrée étant trop éloignée, selon lui, du caractère architectural de l'orangerie, il invite Gondoin à fournir de nouvelles esquisses.

Le Conseil général des Bâtiments civils est donc à l'origine du renoncement de l'architecte à la monumentalisation du pavillon d'angle, au profit d'un prolongement de l'orangerie de l'équivalent de deux travées et d'une façade plus sobre pour le pignon ouest, à la manière d'Alphonse de Gisors. L'autre conséquence de l'expertise des architectes du conseil est l'évolution radicale du dessin de la façade nord du pavillon d'entrée, sur la rue de Vaugirard ; une multitude d'études intermédiaires attestent la recherche, par Gondoin, de la formule idéale, dont on ignore cependant si c'est celle qui fut présentée par l'architecte lors de la séance du 29 avril 1884. La comparaison de ces études⁸⁴ permet de constater :

- la disparition progressive du toit en pavillon au profit d'un toit en bâtière, dont le pignon est occupé sur toute sa surface par un fronton au tympan accueillant un bas-relief ;

⁸³ Étienne Arago à Albert Kaempfen, Paris, 01/05/1884, Arch. nat., F21 4484/8b.

⁸⁴ On peut citer notamment : Sénat/DAPJ, n°1151 à 1157, 1336, 1337, 1392, 1416 (cotes provisoires). Ces documents ont fait l'objet d'un inventaire en 2011, et sont en cours de classement.

- le passage des colonnes aux pilastres jumelés encadrant la porte d'entrée⁸⁵ ;
- le passage d'un tympan rectangulaire au-dessus de la porte à un fronton cintré interrompu par un écusson⁸⁶.

Le projet établi par Charles Gondoin est finalement adopté⁸⁷ dans son ensemble par le Conseil général des Bâtiments civils le 29 avril 1884, après approbation du devis révisé à 410 373 francs le 6 mai suivant.

6.3 Mise en œuvre de l'opération de reconversion/extension de l'orangerie

6.3.1 Validation du budget de l'opération par le Sénat

Charles Gondoin, qui ne doit pas percevoir d'honoraires pour la direction des travaux, obtient des entrepreneurs un rabais totalisant 67 000 francs, supérieur à ce qu'il avait espéré. Il reste à la commission de comptabilité du Sénat à trouver les 343 220 francs nécessaires pour faire valider le projet par les sénateurs et pouvoir mettre en œuvre simultanément l'ensemble des phases du chantier. La commission ratisse alors les fonds de tiroirs, et parvient à réunir 247 325 francs, en récupérant une somme de 130 000 francs libérée par la mort de plusieurs sénateurs et des économies réalisées sur les précédents exercices (issues notamment des recettes de la buvette). Le solde – 95 825 francs – est finalement reporté sur le budget de l'exercice 1885.

A la suite d'un rapport⁸⁸ favorable de la commission de comptabilité, un projet de résolution « tendant à autoriser MM. Les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l'exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l'orangerie Férou⁸⁹ » fait l'objet d'un examen en séance du 20 juillet 1884. Malgré l'assentiment de la majorité des sénateurs, deux voix s'élèvent pour dénoncer le compromis instauré entre le Sénat et le ministère de

⁸⁵ Gondoin semble hésiter entre des pilastres plats et des pilastres cannelés.

⁸⁶ Gondoin hésite entre un écusson et un mascaron.

⁸⁷ Le Conseil était composé, en 1884, d'Armand Fallières (président), Auguste Questel (vice-président), Charles Garnier, Louis André, Arthur-Stanislas Diet (inspecteurs généraux), Eugène Guillaume, Thomas Monge, Prosper Desbuisson, Louis Boitte (membres temporaires), Victor Laloux et Victor Blavette (auditeurs).

⁸⁸ « Rapport fait au nom de la Commission de comptabilité, tendant à autoriser MM. Les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l'exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l'Orangerie Férou, par M. A. Huguet, Sénateur », annexe n°257 au procès-verbal de la séance du 15 juillet 1884.

⁸⁹ Copie de la résolution au Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

l'Instruction publique : celle d'Henri de Gavardie⁹⁰, d'abord, fermement opposé à cette dépense qu'il estime ne pas devoir incomber au Sénat, puis celle de Jérôme Galloni d'Istria⁹¹, qui « insinue timidement qu'on ferait mieux d'employer les fonds disponibles de l'exercice 1884 en distribution de secours à Toulon et à Marseille⁹² », touchées par une épidémie de choléra. Le questeur Eugène Pelletan vient à la rescousse du projet pour en justifier l'utilité du point de vue des conditions de travail des sénateurs. La résolution est finalement adoptée à la majorité.

6.3.2 Bras de fer sur la question du phasage des travaux

Parallèlement à la procédure de validation du budget de l'opération par le Sénat, le bras de fer reprend entre le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts et le Sénat, autour de l'enjeu du phasage des travaux. En effet, le Conseil général des Bâtiments civils, contrairement à la commission des conservateurs, ne s'est pas prononcé sur ce point, et le doute subsiste quant à la prise en compte des *desiderata* des conservateurs par le Sénat. Tandis que la tutelle du musée renouvelle son souhait que le prolongement de l'orangerie et la construction de la galerie pour la sculpture soient entrepris simultanément⁹³, le président du Sénat répond que la situation des crédits de la Chambre haute ne le permet pas. Sous l'insistance d'Étienne Arago, Albert Kaempfen s'en remet au ministre pour qu'il fasse pression sur le président du Sénat⁹⁴. En réaction à la pression exercée par Armand Fallières, Le Royer assure qu'il comprend le problème et promet que « l'administration du Sénat fera tout son possible pour hâter la construction simultanée des deux musées⁹⁵ » ; il négocie néanmoins cette promesse contre l'assurance que la direction des Beaux-arts fera évacuer les

⁹⁰ Henri de Gavardie (1823-1910), ancien élève du lycée de La Flèche, exerça dans la magistrature avant de se lancer en politique. Elu député conservateur des Landes en 1871, puis sénateur en 1876, il se forgea rapidement une réputation d'« interrupteur ».

⁹¹ Jérôme Galloni d'Istria (1815-1890), mena une carrière au sein de l'administration territoriale corse avant de se faire élire député (1871) puis sénateur bonapartiste de Corse (1876).

⁹² Paul PELLEGRI, « Courrier du Sénat », *Le XIX^e siècle*, 1884/07/21. Toulon et Marseille étaient, depuis le mois de juin, touchés par une épidémie de choléra dont le premier cas déclaré fut un marin du navire *Montebello*, mouillant dans la rade de Toulon. On dénombra pas moins de 1793 décès entre juin et octobre 1884 (Marc MORILLON et Bertrand MAFART, « Les épidémies à Marseille au XIX^e siècle », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1998, vol. 10, n° 1, p. 81-98).

⁹³ Le bureau du Sénat examine la demande du ministère dans sa séance du 30 mai 1884 (extrait du procès-verbal de la séance, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

⁹⁴ Albert Kaempfen, « Rapport à Monsieur le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts », 09/06/1884, Arch. nat., F21 4484/8b.

⁹⁵ Elie le Royer à Armand Fallières, 20/06/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

espaces occupés par la section de peinture du Musée du Luxembourg dès que les travaux d'aménagement de l'orangerie auront été achevés.

Alors que ce compromis semble satisfaire les deux parties⁹⁶, il n'en est pas de même pour Étienne Arago, qui fait valoir, une nouvelle fois, son expertise dans un courrier⁹⁷ adressé à Albert Kaempfen. S'appuyant sur les objections formulées lors de la commission d'experts du 21 avril, il y ajoute d'autres considérations liées à des questions de surveillance, de fonctionnement et de conservation : la scission du musée en deux parties supposerait l'impossible ubiquité du gardien chef, logé au palais du Luxembourg, en attendant l'achèvement du pavillon d'entrée contenant son nouveau logement ; elle impliquerait également de déplacer tous les jours le matériel des copistes du palais à l'orangerie ; enfin, l'absence de sas entre le jardin et les salles de l'orangerie – le vestibule étant prévu à l'extrémité nord de la galerie de sculpture – exposerait les toiles à la pollution et aux poussières : « Les peintres, prévient Arago, se plaindront alors des blessures de leurs toiles, le public accusera l'État d'impéritie et l'État y compromettra un double trésor qui est sa propriété : la valeur vénale des œuvres et leur valeur artistique⁹⁸. »

Une fois réglées les questions du transfert des orangers et du déplacement de l'entrée du jardin⁹⁹, le creusement des fondations commence dès l'été 1884 et les travaux de transformation de l'orangerie avancent à un rythme soutenu : dès le mois de novembre, Arago écrit au directeur des Musées nationaux, Louis de Ronchaud, pour lui signaler que « les travaux de maçonnerie, de charpente et de vitrerie des salles de l'Orangerie du Luxembourg, destinées aux tableaux du Musée en construction, sont à peu près terminés. Les calorifères y fonctionneront très incessamment pour sécher d'abord les plâtres, ensuite la peinture à la colle des peintres en bâtiment¹⁰⁰. » Il ne reste alors plus qu'à poser le plafond en verre dépoli.

Cependant, la question de la mise en œuvre de la seconde phase donne lieu à des informations contradictoires. Alors que le conservateur laisse entendre que l'architecte a été autorisé à

⁹⁶ Armand Fallières à Elie le Royer, 01/07/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

⁹⁷ Étienne Arago à Albert Kaempfen, 19/07/1884, Arch. Mus. nat., L23.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Echanges entre Charles Gondoin et la questure du Sénat, 22 et 23/07/1884, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

¹⁰⁰ Étienne Arago à Louis de Ronchaud, 20/11/1884, courrier reproduit *in extenso* dans « Chronique des musées. Le Musée du Luxembourg », *Le Courrier de l'art*, 16/01/1885.

entreprendre les travaux de la galerie de sculpture, plusieurs journaux, entre novembre 1884 et janvier 1885, signalent que la construction de la galerie de sculpture n'a toujours pas été entamée, et qu'il serait même question de la repousser de deux ou trois ans¹⁰¹. La seconde phase du chantier de gros œuvre est finalement lancée dans la foulée de l'achèvement de la première phase. Le gros œuvre de l'extension dédiée à la sculpture et du pavillon d'entrée est presque achevé au printemps 1885, les murs de la galerie de sculpture atteignant la hauteur de l'entablement¹⁰². La pose des deux plafonds vitrés s'étale jusqu'à la fin du mois d'août 1885. L'ensemble des travaux inclus dans le cadre de la résolution votée par le Sénat s'achève en octobre 1885. La livraison des bâtiments à l'administration des Beaux-arts est repoussée au 20 janvier 1886.

6.3.3 Rôle déterminant du conservateur dans les ajustements du projet pendant la phase chantier

Conscient que le contrôle de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre par le Sénat peut constituer un obstacle à la prise en compte des exigences du client et usager principal qu'il est, Étienne Arago est contraint d'entretenir sa réactivité, c'est-à-dire sa capacité à intervenir au bon moment dans le processus de conception afin que les modifications touchant la programmation ou le phasage des travaux soient prises en compte. Entre juillet 1884 et l'automne 1885, il intervient au moins à deux reprises pour repousser la date de transfert des toiles du musée à l'orangerie ; il joue un rôle déterminant dans la modification de l'emplacement des portes de certaines salles de l'orangerie, dans le changement du système d'accrochage, et enfin dans l'orientation du programme de décoration de la nouvelle façade sur rue et de la façade sur jardin de l'orangerie. Chacune de ses interventions donne lieu à des échanges bien documentés avec les différents interlocuteurs de la maîtrise d'ouvrage.

6.3.3.1 La question de la circulation dans l'orangerie

L'une des principales interventions du conservateur pendant la phase chantier survient après le changement de gouvernement du 6 avril 1885 et se situe sur le terrain de la circulation dans le musée. Étienne Arago demande à Charles Gondoin de supprimer les ouvertures faisant communiquer les trois premières salles de peinture et d'en percer de nouvelles dans l'axe de

¹⁰¹ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/11/1884, p. 478 ; « Menus faits », *L'Univers illustré*, 29/11/1884, p. 755 ; « Chronique des musées et des bibliothèques », *Le Courrier de l'art*, 19/12/1884, p. 617-618 ; « Échos et nouvelles », *La Presse*, 10/01/1885.

¹⁰² « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 04/04/1885.

ces trois salles¹⁰³. Son argumentation repose sur deux points : le premier concerne le risque d'obstruction du flux de visiteurs par la présence de copistes à proximité des portes ; le second relève de l'amélioration des conditions de contemplation des œuvres.

La demande d'ajustement du plan de l'orangerie aux exigences de fluidité de la circulation du public se heurte à la question de son financement. L'architecte, qui estime le montant des travaux à 2 000 francs, fait valoir que c'est à la direction des Beaux-arts de prendre à sa charge toute modification du plan qu'elle a approuvé¹⁰⁴. Le nouveau sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Edmond Turquet – qui retrouve un poste qu'il a occupé quelques années plus tôt, et qui connaît bien le dossier¹⁰⁵ – lui oppose que toute dépense concernant le gros et le second œuvres doit être assumée par le Sénat, nu propriétaire de l'ouvrage¹⁰⁶. Un plan¹⁰⁷ montre l'étude, par l'architecte, du percement des nouvelles portes ; Arago obtient gain de cause, comme l'attestent les plans définitifs de l'orangerie.

6.3.3.2 La question du système d'accrochage des tableaux

La seconde intervention importante d'Étienne Arago a lieu sur le terrain de la muséographie, durant l'été 1885. Le conservateur fait pression sur sa hiérarchie pour que soit installé, dans la section des peintures, un second rang de tringles¹⁰⁸. Il appuie sa demande sur deux arguments : premièrement, la nécessité du renouvellement partiel et périodique (au moins annuel) de l'accrochage des tableaux, spécificité de la mission du Musée du Luxembourg par rapport à celle du Musée du Louvre ; deuxièmement, la prise en considération des risques, à la fois pour les œuvres et pour les visiteurs, d'une chute des tableaux, dans l'hypothèse d'une fixation par de simples clous.

La demande d'Étienne Arago est prise en considération par l'administration des Beaux-arts et traitée rapidement, en quelques semaines. La procédure suit une trajectoire codifiée et spécifique, en raison du dédoublement de la maîtrise d'ouvrage : la demande du conservateur

¹⁰³ Étienne Arago à Charles Gondoin, 26/04/1885, Arch. nat., F21 6108.

¹⁰⁴ Charles Gondoin à Edmond Turquet, 27/04/1885, Arch. nat., F21 6108.

¹⁰⁵ Edmond Turquet retrouve le poste de sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts le 11 avril 1885, à la suite de la formation d'un nouveau gouvernement républicain par Henri Brisson, le 6 avril.

¹⁰⁶ Edmond Turquet à Charles Gondoin, 11/05/1885, Arch. nat., F21 6108.

¹⁰⁷ Charles Gondoin, sans titre [étude de cloisonnement de l'orangerie montrant l'obturation des portes existantes et l'emplacement prévu des nouvelles portes, dans l'axe], s.d. [fin avril/début mai 1885], Sénat/DAPJ, n°1415 (cote provisoire).

¹⁰⁸ Étienne Arago à Louis de Ronchaud, 10/08/1885, Arch. nat., F21 4484/8b.

passé successivement par les bureaux du directeur des Musées nationaux puis du directeur des Beaux-arts ; à ce stade, Kaempfen sollicite un devis directement auprès de Charles Gondoin, puis, une fois en possession du devis (d'un montant de 2 000 francs, dans ce cas), le transmet, accompagné d'un rapport, au sous-secrétaire d'État, Turquet, pour validation. Après accord de ce dernier, l'ordre d'exécution des travaux doit encore être contre-signé par le directeur des Bâtiments civils, Poulin, avant d'être officiellement signifié à l'architecte¹⁰⁹. La vigilance et la réactivité permanentes du conservateur, sa capacité à faire intervenir la médiation de l'expérience, lui vaudront la reconnaissance à peu près unanime de la presse au moment de l'inauguration du nouveau musée.

6.3.4 Achèvement des bâtiments et déménagement des collections

6.3.4.1 Surcoût important dû aux imprévus

Dans une note¹¹⁰ datée de mai 1886, Charles Gondoin fait état d'un coût total du projet de plus de 435 000 francs, soit un surcoût d'environ 90 000 francs par rapport aux crédits votés par le Sénat en 1884. Ce dépassement d'environ un quart du montant de l'enveloppe prévisionnelle, qui s'est accompagné d'un retard de l'achèvement des travaux, s'explique par plusieurs imprévus rencontrés pendant les différentes phases du chantier. Premièrement, la présence de carrières sous l'emplacement des nouveaux bâtiments a contraint l'architecte à prévoir des fondations bien plus profondes que prévues (six à huit mètres, au lieu d'un mètre). Deuxièmement, l'humidité du sol sous et autour de l'orangerie l'a conduit à prendre plusieurs mesures : il a fallu repenser le dispositif d'évacuation des eaux pluviales qui se déversaient directement dans le sol et créer un réseau de canalisations adapté ; établir une chape de béton sur toute la surface du bâtiment de l'orangerie ; consolider et étanchéifier la partie basse des murs de l'orangerie. Troisièmement, le déversement des murs de l'orangerie a contraint à établir des chaînages et des tendeurs. Enfin, la vétusté de la charpente de l'orangerie n'a pas permis son réemploi intégral, comme l'architecte l'avait prévu initialement.

¹⁰⁹ Charles Gondoin à Albert Kaempfen, 07/08/1885, Arch. nat., F21 2339 ; Albert Kaempfen à Edmond Turquet, 19/08/1885, Arch. nat., F21 2339 ; Edmond Turquet à Charles Gondoin, 22/08/1885, Arch. nat., F21 2339 ; Albert Kaempfen à Pierre Poulin, 03/09/1885, Arch. nat., F21 2339 ; Pierre Poulin à Albert Kaempfen, 04/09/1885, Arch. nat., F21 2339.

¹¹⁰ Charles Gondoin, « Note relative à l'achèvement des travaux du Musée du Luxembourg », 25/05/1886, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

6.3.4.2 Livraison des bâtiments et installation des collections

Si le gros œuvre est terminé au début du mois de septembre 1885, au moment où le sous-secrétaire d'État visite le chantier, le second œuvre n'est pas achevé avant la fin du mois d'octobre. Le président du Sénat informe le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts de l'achèvement des travaux le 30 octobre suivant. La livraison du bâtiment par le Sénat à l'administration des Beaux-arts est, en revanche, repoussée au 20 janvier 1886, en présence d'Étienne Arago, de Charles Gondoin et du secrétaire général de la questure du Sénat, Descombes¹¹¹ (fig. 77).

La fermeture définitive du Musée du Luxembourg au palais éponyme a lieu le 15 octobre 1885, avec un retard de deux semaines par rapport à la date initialement prévue, à la demande de copistes dont les travaux n'étaient pas encore terminés. Le déménagement des collections, prévu pour durer trois mois environ, s'étale finalement du mois d'octobre 1885 jusqu'au mois de mars 1886. Il a fait l'objet d'une préparation minutieuse de la part du conservateur¹¹², au plus tard dès l'automne 1884. Sa première tâche consiste à sélectionner, parmi 260 tableaux, une centaine de 100 dessins et pastels et 136 sculptures, les œuvres qui sont aptes à finir leur carrière sur les cimaises du Louvre. Parmi ces œuvres figurent une dizaine de tableaux trop grands ou trop lourds pour être transportés tels quels au nouveau musée ou au Musée du Louvre. Par conséquent, la seconde tâche du conservateur consiste à orchestrer parallèlement le démontage des cadres et le roulage des toiles monumentales¹¹³, le transfert des autres œuvres jusqu'aux salles du nouveau musée, et les travaux d'encadrement ou de restauration. La troisième mission d'Arago relève du casse-tête chinois : il s'agit d'anticiper le placement des œuvres dans les nouveaux locaux, sur la base d'un plan coté, réalisé à sa demande par l'architecte¹¹⁴.

¹¹¹ Nous n'avons pas pu identifier les raisons du report de cette procédure. Arago est désigné le 12 novembre 1885 par Edmond Turquet (Edmond Turquet à Elie le Royer, 12/11/1885, Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire ; Pierre Poulin à Louis de Ronchaud, 13/11/1885, Arch. Mus. nat., L23 ; Louis de Ronchaud à Étienne Arago, 24/11/1885, Arch. Mus. nat., L23) ; Gondoin et Descombes le sont par la questure le 15 novembre suivant.

¹¹² « A travers Paris : le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 10/06/1885.

¹¹³ Parmi ces œuvres monumentales figurait *Les Romains de la décadence* (plus de 30 m²), achevée par Thomas Couture en 1847.

¹¹⁴ Étienne Arago, rapport à Louis de Ronchaud, 20/11/1884, reproduit *in extenso* dans *Le Courrier de l'art*, 16/01/1885. Nous n'avons pas réussi à localiser l'original de ce rapport.

Chapitre 7.

L'impossible exemplarité architecturale et muséographique du nouveau musée

La reconversion de l'orangerie Férou est le résultat d'un long processus entamé en 1879, avec les premières études de faisabilité, et achevé en 1886 avec l'inauguration des bâtiments reconvertis et agrandis, après plusieurs années de négociations et de *statu quo*. Cette solution architecturale est le produit d'un compromis entre le Sénat et le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, tutelle du Musée du Luxembourg, qui a manqué là une occasion de donner une preuve de sa légitimité à intervenir dans le champ artistique, en choisissant de ne pas prendre le risque de demander des crédits spéciaux à la Chambre des députés. Le projet permet, en revanche, au Sénat, de reconstruire son image écornée dans les débats suscités, en 1880 et 1883, par les menaces d'expulsion du musée. L'opération marque aussi, pour le conservateur, la reconnaissance de son expertise, et pour les auteurs du projet, en particulier Georges Scellier de Gisors, l'assistant de Charles Gondoin, une consécration professionnelle.

L'enthousiasme des discours officiels tranche radicalement avec le scepticisme croissant de la presse, qui s'empresse de confirmer les défauts de conception que certains commentateurs avaient dénoncés avant même l'achèvement de l'opération. Si une partie de la presse considérait l'urgence du relogement du musée comme un mal pour un bien, le contrôle du financement et de la programmation du projet par le Sénat n'a pas permis d'anticiper un certain nombre de problèmes relatifs à la conservation préventive des œuvres, à la gestion du mouvement des collections, à la sécurité et au confort des visiteurs. La presse s'est ainsi saisie de ces erreurs de programmation et de conception pour ériger le nouveau musée en modèle d'impuissance architecturale et pour construire une représentation négative de l'action de l'État dans les affaires artistiques.

Dès lors, l'exemplarité architecturale du musée devient, au même titre que son exemplarité artistique, un motif de polémique dans la presse. Par opposition à la construction d'une image négative de l'État, incapable de considérer l'exemplarité architecturale du Musée du Luxembourg comme un enjeu majeur du maintien du rayonnement et de l'attractivité artistique de la France dans le monde, se dessine la figure du conservateur expert dans l'art du trompe-l'œil, déployant des trésors d'ingéniosité pour compenser l'inadaptation du bâtiment.

7.1 Réception immédiate discordante du « nouveau musée »

La réception du « nouveau musée » du Luxembourg ne se concentre pas exclusivement autour du moment de la visite réservée à la presse, le 30 mars 1886, et de l'inauguration officielle, célébrée le 1^{er} avril sous la houlette du Président de la République Jules Grévy. Et pour cause : la grève des mineurs à Decazeville et une flambée insurrectionnelle en Belgique¹ monopolisent l'attention des principaux quotidiens, reléguant la nouvelle de la réouverture du musée au mieux sur une colonne, au pire, sous la forme d'un entrefilet. L'inauguration de la rétrospective posthume de l'œuvre du peintre Paul Baudry, disparu quelques mois auparavant, a même tendance à éclipser celle du nouveau Musée du Luxembourg². Il est par conséquent difficile de trouver des comptes-rendus détaillés et non neutres du projet architectural. La plupart des articles publiés entre fin mars et fin avril 1886, quel que soit leur format et leur support, ou bien ne sont pas signés et demeurent factuels, ou bien accordent une part plus importante au contenu qu'au contenant (fig. 78 et 79).

Pour comprendre comment la presse évalue le projet architectural, il faut dépasser l'approche descriptive et consensuelle de Pierre Ladoué, dans son article rétrospectif publié en 1936 pour le cinquantenaire du nouveau musée³, et élargir les bornes chronologiques de l'exploration des sources imprimées. En remontant plus en amont, jusqu'en 1884, et en considérant des articles publiés jusqu'en 1888, année qui marque l'achèvement du décor de la façade sur rue du musée, l'échantillon de sources est suffisant pour mettre en évidence un certain nombre de caractéristiques : premièrement, l'achèvement du nouveau musée coïncide avec la réhabilitation du Sénat et la consécration de deux acteurs clés : le conservateur en chef, Étienne Arago, et l'architecte-adjoint, Georges Scellier de Gisors ; deuxièmement, l'exemplarité architecturale et muséographique du nouveau Luxembourg donne lieu à des réactions tellement contradictoires, qu'elles jettent un doute sur l'amélioration réelle des conditions de conservation et d'exposition des collections nationales d'art contemporain.

¹ Ces émeutes ouvrières, qui se propagent en Wallonie durant la deuxième quinzaine de mars 1886, trouvent leur origine dans un meeting organisé par des anarchistes liégeois pour commémorer le quinzième anniversaire de la Commune de Paris.

² L'exemple le plus flagrant en est la une du *Figaro* du 31 mars 1886, sur laquelle la critique de la rétrospective Paul Baudry, disparu le 17 janvier 1886, occupe plus de trois colonnes pleines, quand la brève évoquant la visite de presse du nouveau musée dépasse à peine un cinquième de colonne.

³ Ladoué exploite principalement les catalogues des musées, en premier lieu l'introduction d'Étienne Arago au catalogue de 1886 (Pierre LADOUÉ, « Musée du Luxembourg : le « Nouveau musée » de 1886 », *Bulletin des Musées de France*, décembre 1936, n°10, p. 184-189.).

7.1.1 Réhabilitation et consécration

7.1.1.1 Réhabilitation du Sénat

Le rôle déterminant du Sénat dans la résolution de la crise qu'il avait lui-même déclenchée en 1879 lui permet de recouvrer son statut symbolique de protecteur du Musée du Luxembourg, élément clé de son aura. Ce changement de statut, de celui de bourreau du musée à celui de mécène des arts contemporains, se fait de manière progressive, dès lors que le projet est validé par la Chambre haute en juillet 1884. La presse est d'abord partagée sur l'issue du conflit inspirée par le Sénat. Paul Pellegrin, dans *Le XIX^e siècle*, reconnaît que l'urgence de la situation a finalement contraint le Sénat à proposer un compromis acceptable par les deux parties :

Nécessité rend ingénieux. Le bureau du Sénat a décidé de commencer par un sacrifice et de faire politesse à l'administration du musée d'abord, quitte à se faire plus librement ensuite politesse à lui-même⁴.

En revanche, Edmond Jacques, alias Edmond Bazire, dans *L'Intransigeant*, s'inscrit dans la lignée des pétitions et protestations opposées au projet de relogement en 1881 et 1883, en filant la métaphore de l'ostracisme pour décrire la stratégie du Sénat :

Sans doute, il y eut délibération et scrutin. Il est décidé qu'on expulse. Au moins faut-il que la presqu'île Ducos⁵ de la peinture soit appropriée, que les cases y soient édifiées. Par conséquent, il est interdit provisoirement de s'emparer, au bénéfice de conciliabules sans intérêt, des pièces restreintes réservées aux Français modernes. L'Orangerie Férou n'étant pas aménagée, le transfert n'étant pas opéré, les pères conscrits n'ont, en aucune manière, la liberté de s'ébattre ni de s'endormir dans les dépendances du bâtiment où notre époque artistique, bonne ou mauvaise, se déroule⁶.

L'avancée des travaux et la perspective de l'ouverture du nouveau musée paraît changer la donne. Si l'antiparlementarisme, ou plus simplement, l'hostilité de certains journalistes à l'égard d'un Sénat considéré comme inutile, a pu peser dans leurs réactions immédiates après le vote du 20 juillet 1884, le scepticisme laisse peu à peu place à l'enthousiasme, voire à la réhabilitation du Sénat. Certains périodiques vont même jusqu'à changer leur fusil d'épaule ; c'est notamment le cas du *Courrier de l'art*, acteur important de la controverse, qui répare ce qu'il considère comme une injustice avec la parution de deux articles à une semaine d'intervalle, en octobre 1885 :

Le Musée du Luxembourg est fermé pour cause de déménagement. C'est le Sénat qui lui fait ces loisirs. Dieu sait si nous avons pesté contre la Chambre haute. Dieu sait si nous l'avons assez accusée de vouloir la suppression du Musée ! Nous avons été fort

⁴ Paul PELLEGRIN, « Courrier du Sénat », *Le XIX^e siècle*, 21/07/1884.

⁵ Allusion au bagne situé sur la presqu'île de Ducos, en Nouvelle-Calédonie.

⁶ Edmond BAZIRE, « Empiètement », *L'Intransigeant*, 06/08/1884.

injuste et n'hésitons pas à en faire amende honorable. Si le Sénat a tenu à se débarrasser du Musée, fort mal installé du reste dans le palais de Marie de Médicis, ç'a été pour le loger infiniment mieux, pour ne pas dire dans la perfection⁷.

Un tel enthousiasme, qui pourrait, en comparaison des critiques que nous évoquerons plus loin, paraître suspect, se retrouve aussi sous la plume de chroniqueurs qui s'étaient bien gardés de prendre position dans le débat politique, tel Charles Clément, un proche d'Étienne Arago :

[...] heureusement, le Sénat qui est composé de fort bons patriotes et qui comprenait parfaitement que les intérêts de l'art national étaient engagés dans cette affaire, se montra non seulement traitable, mais plein de bon vouloir et animé des sentimens les plus concilians et les plus généreux. Il proposa, en effet, à l'administration de concéder l'Orangerie et les terrains nécessaires pour établir le nouveau Musée. Il consentit également à donner du temps et à se charger de la dépense. C'est en effet avec ses deniers qu'ont été élevées les nouvelles constructions. Il était impossible de se conduire plus noblement et plus galamment⁸.

Cette propension de la presse à enjoliver la réalité historique pour construire un discours qui célèbre le patriotisme du Sénat, consacre en lettres d'or son acte de mécénat et réaffirme son patronage sur les arts contemporains, est bien entendu reprise dans les discours officiels, et en particulier celui du conservateur en chef, Étienne Arago, dans son introduction au nouveau catalogue du musée :

En acceptant le plan du nouveau musée, le Sénat reconnaissait avec un patriotisme éclairé que plus l'amour des Beaux-Arts se répand dans les masses, moins il faut lui refuser les moyens de se manifester avec éclat sous un gouvernement républicain. Ainsi l'art contemporain continue d'être l'hôte du Sénat qui, en lui donnant une habitation sous tous les rapports plus avantageuse que l'ancienne, le retient à la proximité de son palais, dans son jardin où lui est conservé le nom légendaire de Musée du Luxembourg⁹.

Dans le discours d'Arago, le Sénat, en tant qu'entité collective, semble ainsi se substituer à la figure d'un monarque éclairé, incarné à l'origine par le roi fondateur Louis XVIII, mais introuvable au sein du gouvernement, *a fortiori* dans l'administration des Beaux-arts. Cette victoire symbolique du Sénat, qui agit en « grand seigneur¹⁰ », consacre à la fois le rôle d'épouvantail de la Chambre des députés et son intériorisation par l'administration des Beaux-arts, paralysée à l'idée de lui soumettre des crédits exceptionnels pour mener à bien

⁷ « Le Musée du Luxembourg », *Le Courrier de l'art*, 23/10/1885, p. 513.

⁸ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 31/03/1886.

⁹ Étienne ARAGO, « Introduction », *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne : exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg, Paris*, Imprimeries réunies, 1886, p. XVIII.

¹⁰ Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *L'Artiste*, 05/1886, p. 341-359.

des projets qui engagent la survie et la réputation des établissements du champ des beaux-arts relevant de son autorité.

7.1.1.2 Reconnaissance professionnelle du conservateur en chef

Le second acteur du projet à bénéficier des retombées positives de l'ouverture du nouveau musée n'est autre qu'Étienne Arago. Indépendamment du jugement porté sur le projet architectural, la presse célèbre unanimement l'engagement du conservateur dans sa mise en œuvre et son aboutissement. Cette reconnaissance professionnelle se construit autour de plusieurs axes. D'abord, celui de ses qualités humaines : on rend notamment hommage à l'« un des esprits les plus ardents et des plus enthousiastes¹¹ » de l'époque, « au zèle et à la persévérance du dévoué conservateur du musée, [...] qui depuis nombre d'années, ne plaint ni son temps ni sa peine¹² », mène une « activité extraordinaire », au point d'avoir « usé ses forces à ce travail énorme et ingrat¹³ » ; on souligne également sa capacité à vouloir innover et faire renouer le Luxembourg avec son devoir d'exemplarité : « aucune idée nouvelle ne le trouve indifférent ni hostile et il rêve avec un enthousiasme tout juvénile de faire du Luxembourg une œuvre nouvelle¹⁴ », défi auquel le conservateur, d'après Charles Clément, est parvenu : « On peut penser ce qu'il a fait dans celui-ci ; au point de vue de l'arrangement bien entendu, c'est un modèle¹⁵. »

Logiquement, donc, la presse ne peut que constater le professionnalisme de celui qui n'avait, en arrivant à la direction du Musée du Luxembourg, « qu'une grande expérience d'études, de voyages¹⁶ », mais qui a su, rapidement, et malgré son âge, acquérir les compétences qui lui faisaient défaut et faire accepter son absence de qualifications professionnelles spécialisées :

M. Étienne Arago est né directeur de Musée. Il possède au plus haut degré les aptitudes nécessaires pour réussir dans ces difficiles et délicates fonctions. Il a le tact, le goût pittoresque, le génie vraiment des organisations de ce genre¹⁷.

Parmi ces compétences, celles d'un médiateur, capable d'utiliser « son expérience et sa tenace volonté » pour affronter les « mille tracasseries qu'une semblable tâche suscite nécessairement¹⁸ », mais encore celles d'un expert, capable de s'investir autant dans le suivi du chantier du gros œuvre que dans l'aménagement des salles et la disposition œuvres :

¹¹ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 03/04/1886.

¹² *L'Illustration*, 03/04/1886.

¹³ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 31/03/1886.

¹⁴ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

¹⁵ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹⁶ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

¹⁷ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹⁸ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

Malgré ses quatre-vingt-quatre ans, le sympathique conservateur du Musée du Luxembourg, M. Étienne Arago, a suivi pour ainsi jour par jour, l'édification du nouveau musée ; il est resté plusieurs mois au milieu des ouvriers et des doreurs, pour faire placer lui-même statues et tableaux¹⁹ [...]

Le conservateur y a mis tous ses soins ; depuis le jour où les murs ont été livrés aux toiles, il était là, surveillant tout par lui-même, résolvant avec une habileté d'artiste le difficile problème qui consiste à ranger avantageusement un millier de toiles et de statues²⁰.

Dans l'ensemble, la presse demeure silencieuse sur l'inaction de l'administration des Beaux-arts, préférant se concentrer sur le mérite du conservateur du musée, au point de considérer le projet de reconversion de l'orangerie Férou comme le testament d'Étienne Arago : « il peut être justement fier de son œuvre [...] »²¹, affirme Maurice du Seigneur, tandis que Charles Clément souhaite que le public, participe, autant que la presse, à la reconnaissance de « tant d'efforts »²². Lucide, *L'Illustration* remercie le conservateur tout en reconnaissant « qu'il n'y a là que du provisoire et que le musée de l'art français contemporain reste à créer »²³.

7.1.1.3 Consécration officielle de Scellier de Gisors

Charles Gondoin partage, pour une partie de la presse, mais surtout pour la maîtrise d'ouvrage, le mérite du projet de reconversion de l'orangerie Férou avec son assistant Georges Scellier de Gisors. La carrière de ce dernier, alors âgé de 42 ans, est déjà bien avancée²⁴. Petits-fils d'Alphonse de Gisors, prédécesseur de Gondoin au poste d'architecte du palais du Luxembourg, Scellier de Gisors s'est formé à l'École des beaux-arts auprès de Lebas et Ginain ; il accumule les récompenses, jusqu'à devenir second Prix de Rome en 1872. Sa carrière professionnelle commence dans l'agence d'architecture de l'Opéra, comme sous-inspecteur des travaux, sous la direction de Charles Garnier, et se poursuit à l'agence du Louvre et des Tuileries, en tant que sous-inspecteur. Il est nommé architecte adjoint du palais du Luxembourg et du Sénat respectivement en 1879 et 1880.

Le rôle de Scellier de Gisors dans le processus de conception et la réalisation de l'opération de reconversion/extension de l'orangerie est difficile à déterminer avec précision. S'il ne pouvait, à l'époque, signer les documents techniques en son nom propre, il est fort probable qu'il soit l'auteur de la plupart des esquisses signées par Gondoin entre 1883 et 1885.

¹⁹ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

²⁰ « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 17/04/1886.

²¹ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

²² Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

²³ *L'Illustration*, 03/04/1886.

²⁴ Données tirées des dossiers nominatifs conservés aux Arch. nat., LH/2474/36 et au Sénat/DAFS, et de Louis Thérèse David DE PÉNANRUN, François ROUX, Edmond DELAIRE, *Les architectes élèves de l'Ecole des beaux-arts, 1793-1907*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1907, p. 400.

Comment expliquer, en effet, que la questure du Sénat, sans doute conseillée par Charles Gondoin, soit à l'origine de sa nomination pour la Légion d'honneur, en mars 1886 ? Les arguments convoqués par la questure pour justifier sa proposition auprès du président du Sénat ne laissent pas de place au doute quant aux compétences et au mérite de l'architecte-adjoint :

Déjà, lors du retour des Chambres à Paris, M. de Gisors, choisi par l'architecte du Sénat pour l'aider dans les travaux d'organisation des services et d'installation du Sénat dans le Palais du Luxembourg fit preuve d'aptitudes remarquables.

Vous avez pu constater, comme nous, Monsieur le Président, lors de la visite que vous aviez bien voulu faire dans le nouveau musée, combien là encore ce fonctionnaire avait trouvé la preuve d'un réel talent. Depuis que M. de Gisors a été attaché au Service de l'Architecte, nous avons apprécié chaque jour davantage l'intelligence et le zèle de cet excellent fonctionnaire²⁵.

La proposition soumise au président du Sénat est validée par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Scellier de Gisors reçoit sa médaille de Chevalier de la Légion d'honneur des mains du président de la République, Jules Grévy, le 1^{er} avril 1886, jour de l'inauguration du nouveau musée. Cette consécration de l'assistant de Charles Gondoin semble toutefois aller à contre-courant des réactions de la presse vis-à-vis du mérite conjoint des deux architectes. En effet, l'inauguration du nouveau musée donne lieu à une réception particulièrement discordante et complexe dans la presse.

7.1.2 Une exemplarité architecturale contestée : « Modèle du genre » ou grange boiteuse ?

7.1.2.1 Un « modèle du genre » ?

La réception publique du nouveau Musée du Luxembourg se caractérise principalement par sa précocité, sa longévité, et par la gamme extrêmement nuancée de positions qu'il a contribué à faire émerger. Bien qu'il soit impossible d'en dresser un bilan exhaustif, cette réception critique du musée est amplifiée par la prolifération de périodiques nés dans les premiers temps de la Troisième République peu avant et à la suite de la loi sur la liberté de la presse. En l'absence de concours, la presse commente ainsi le projet avant même le début des travaux, en exploitant des informations dont les sources sont, le plus souvent, d'une fiabilité douteuse, la maîtrise d'ouvrage veillant à maintenir le processus de conception dans une certaine confidentialité.

La question du parti architectural est sans doute celle qui divise le plus les commentateurs. De l'enthousiasme le plus explicite aux attaques les plus virulentes, l'éventail très large des prises

²⁵ Lettre des questeurs à Elie le Royer, s.d. [mars 1886], Sénat/DAFS, dossier de personnel : Scellier de Gisors.

de position confirme au moins l'intérêt porté par les journalistes à cet objet architectural inédit dans le paysage parisien. Étienne Arago observe ainsi qu'il s'agit « du premier monument qui ait été construit à Paris pour un musée de peinture et de sculpture²⁶ », quand Charles Clément annonce qu'« on étudiera ce nouveau Musée, avec d'autant plus d'intérêt qu'il est établi dans des conditions toutes nouvelles dans notre pays²⁷ ». L'extension de l'orangerie Férou apparaît en effet, après la construction de la galerie de minéralogie au Jardin des Plantes²⁸, comme le second bâtiment parisien spécifiquement construit pour répondre à un usage muséographique – contrairement à ce qu'affirmait Krzysztof Pomian en 1994²⁹ –, et le premier à vocation artistique.

L'originalité du projet de reconversion/extension de l'orangerie réside dans l'hybridation de deux traditions. La première, étrangère, consiste à construire des bâtiments spécifiquement conçus pour un usage muséographique ; Dresde (pinacothèque), Munich (glyptothèque et pinacothèques ancienne et nouvelle), Berlin (Altes et Neues Museum, Nationalgalerie), ou Londres (British Museum, National Gallery, South Kensington), reviennent souvent dans les articles évoquant l'inauguration de l'orangerie. La seconde, française (mais pas seulement), consiste à remployer des édifices existants pour en faire des musées.

L'enjeu consiste alors, pour la presse, à déterminer si ce musée est digne de s'ériger en modèle, et digne d'abriter les collections nationales d'art contemporain. Par contraste avec l'ancien, le nouveau musée inspire inévitablement des réactions positives ; G. Dargenty est l'un des premiers journalistes à émettre un jugement favorable à l'égard de l'architecture des nouveaux bâtiments et à supposer une amélioration des conditions d'exposition :

Sans avoir visité les nouvelles constructions, et seulement d'après leur aspect extérieur, il est facile de se rendre compte que le Musée des artistes contemporains va être installé là dans des conditions de beaucoup supérieures à celles où il se trouvait avant³⁰.

Parmi ceux qui écrivent au moment de l'inauguration figure un rédacteur du *Courrier de l'art*, si virulent pourtant avant la résolution de la crise par le Sénat, pour qui « l'heureux ensemble

²⁶ Étienne ARAGO, « Introduction », *Notice des peintures...*, *op. cit.*, p. XXI.

²⁷ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

²⁸ Claude ROUX, « Le premier exemple d'architecture muséale en France : la galerie de Minéralogie du Jardin des Plantes à Paris », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 181-185.

²⁹ Krzysztof POMIAN, « Musées français, musées européens », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 351-364 (p. 356).

³⁰ G. DARGENTY, « A propos du Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 23/10/1885. G. Dargenty, alias Arthur-Auguste Mallebay du Cluzeau d'Échérac, inspecteur général de l'Assistance publique, écrivain, sculpteur et peintre.

constitue un modèle du genre³¹ » ; Charles Clément abonde dans ce sens, considérant que « ce programme de construction, parfaitement adaptée à sa destination, exécutée rapidement et dans des conditions nécessaires d'économie [...], dans son genre, est un modèle. Le monument est très simple, mais élégant, de bon goût, clair et gai³² » ; *Le Temps* célèbre « une demeure bien située, bien distribuée et largement ouverte à la lumière³³ ».

Le mérite des architectes, compte tenu de la complexité de l'opération, est reconnu aussi bien dans la presse généraliste que dans les revues spécialisées ; Roger, dans le *XIX^e siècle*, rend « justice aux bonnes proportions et à la belle ordonnance de l'ensemble du nouveau musée³⁴ » ; quant à l'architecte et critique d'architecture Maurice du Seigneur, il reconnaît dans la *Construction moderne* que

M. Ch. Gondoin, l'architecte du Sénat, a tiré le meilleur parti possible du local qu'il était chargé de transformer, en sachant mettre d'accord la construction de la nouvelle salle de sculpture et la construction ancienne ; il a employé avec un goût parfait l'union de la brique et de la pierre qui, autrement mises en œuvre, auraient pu faire ressembler ce sanctuaire des arts à des écuries ou à des communs³⁵.

Originalité, harmonie, bon goût, monumentalité discrète, contribuent manifestement à exercer sur une partie de la presse une impression telle que les lecteurs pourraient s'imaginer que « le Musée du Luxembourg est digne de recevoir les chefs-d'œuvre de l'École française moderne³⁶ ».

7.1.2.2 Un « minimum de pinacothèque »

Cette impression favorable, cependant, est loin d'être partagée par la majorité des commentateurs. Les caractéristiques considérées comme des qualités par les uns deviennent, pour les autres, les principaux défauts. La plupart des critiques se concentrent sur l'inadéquation du bâtiment à sa mission et à son rayonnement international. Edmond Jacques, alias Edmond Bazire, dans *l'Intransigeant*, s'avère être l'un des critiques d'art les plus virulents contre un projet architectural qui, selon lui, met en péril les œuvres et la renommée de leurs auteurs :

De ce vieux bâtiment plat et bas, on a tiré tout le parti possible, c'est-à-dire un mauvais parti, et, à première vue, le passant est offusqué par cette maçonnerie sans élégance. Il se croirait volontiers devant une grange, sans fenêtres, sans ouvertures,

³¹ « Le Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 30/10/1885, p. 528.

³² Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 31/03/1886.

³³ « La Vie à Paris », *Le Temps*, 04/04/1886.

³⁴ ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886.

³⁵ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 03/04/1886, p. 306-307. Maurice du Seigneur (1845-1892), architecte, critique d'art, chroniqueur pour *La Construction moderne* et membre de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France.

³⁶ Paul de KATOW, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 01/04/1886.

sans ornements. Il est, ainsi que l'indique heureusement l'inscription dorée du fronton, devant un musée national. [...] Bref, le nouveau musée est mal conçu, mal exécuté, dangereux pour la gloire des artistes, dangereux même matériellement³⁷.

Dans le même esprit, *Le Rappel*, reste fidèle à la ligne qu'il s'est fixée depuis le début de l'affaire, en redoublant d'ironie pour remettre en question le mérite des architectes, et, par la même occasion, faire un pied de nez aux journalistes béats devant le résultat de l'opération :

Faire d'une orangerie un musée, remplacer des caisses d'arbustes par des statues, des plantes grimpantes par des tableaux, abattre de vieux murs, en bâtir de nouveaux, percer des portes, en boucher d'autres, etc., n'était point chose commode assurément, et je suis bien certain que l'architecte chargé de cette besogne serait tout le premier à s'étonner d'entendre dire qu'il a fait un chef-d'œuvre³⁸.

L'inadéquation du musée à sa mission et son rayonnement ne concerne pas seulement le caractère des bâtiments ; pour certains, l'échelle du projet place l'État et sa capitale dans une situation d'infériorité à la fois par rapport aux villes européennes comparables mais aussi par rapport aux villes de province. L'ancien directeur général des Beaux-arts, Paul Mantz, s'engage ainsi dans le débat, en qualifiant le nouveau musée de « minimum de pinacothèque » et de « petite maison³⁹ », et en dénonçant le manque d'ambition à l'origine du projet :

A Munich et à Berlin, l'art moderne est logé dans des temples. Nous aussi nous avons des tableaux et des marbres mais il ne nous est pas permis, quant à présent, d'installer nos richesses dans des édifices décorés de portiques aussi solennels et de colonnades aussi ambitieuses⁴⁰.

Pierre Véron, critique influent du *Monde illustré*, revient sur ce projet avec un an de recul, en dressant un constat d'échec et à charge, entre les lignes, contre l'État :

Le musée des artistes vivants devrait être un des grands et beaux édifices de Paris. Au lieu de cela, on enfouit les tableaux et les statues dans une sorte de grange grande comme un appartement bourgeois. Un chef-lieu d'arrondissement en serait humilié. Dix villes de province sont mieux partagées que la grande capitale sous ce rapport. C'est une honte⁴¹ !

La troisième cible des critiques porte sur l'asymétrie du nouveau musée, preuve, pour certains commentateurs, de son inachèvement. Une partie de la presse s'approprie dès 1885 la revendication de la direction des Beaux-arts, rejetée par la questure du Sénat en 1883, qui

³⁷ Edmond JACQUES, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *L'Intransigeant*, 01/04/1886. Edmond Jacques était un pseudonyme régulièrement utilisé par Edmond Bazire (1846-1892), ex-communard, critique d'art, défenseur de Manet, Pissarro et Rodin.

³⁸ « Les on-dit », *Le Rappel*, 22/04/1886.

³⁹ Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 24/04/1886. Paul Mantz, critique et historien de l'art influent, passé par les revues *L'Artiste*, la *Gazette des beaux-arts* ou les journaux *L'Événement* ou le *Temps*, a occupé la fonction de directeur général des Beaux-arts en 1882 (Frédéric ELSIG, « Mantz, Paul », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (dirs.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art...*, op. cit.).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 27/08/1887, p. 130-131.

consistait à construire une aile parallèle à la galerie de sculpture ; cette seconde extension, qui permettrait au musée de ne plus battre « d'une aile⁴² » et de former « un ensemble parfaitement régulier⁴³ », le doterait aussi des surfaces d'exposition indispensables à son redéploiement et sa croissance future⁴⁴ :

Nous déplorons l'absence de cette construction, parce qu'elle ne permet point de faire complètement l'expérience intéressante de l'installation nouvelle d'un musée conformément aux idées de progrès. L'occasion était exceptionnelle⁴⁵.

Certains journalistes, tel René Delorme, alias Saint-Juirs, critique littéraire et dramatique, estiment qu'il appartient au Sénat d'assumer sa décision et de financer cette nouvelle extension⁴⁶ ; mais le problème se heurte à la fois à l'impuissance de l'administration des Beaux-arts et aux limites de la générosité du Sénat : « Le directeur du musée gémit, l'administration des beaux-arts se désole, la questure du Sénat témoigne avec bienveillance de ses regrets mais celle-ci ne veut plus donner un sou, et celle-là déclare qu'elle n'a pas d'argent⁴⁷. »

En dernier lieu, l'argument d'une forme de cohérence accidentelle entre l'absence de exemplarité architecturale et la non-représentativité artistique du Musée du Luxembourg apparaît dans le discours de critiques d'art défenseurs des courants les plus avant-gardistes. La position de Félix Fénéon est, à cet égard, particulièrement symptomatique de la construction de l'incapacité et, par conséquent, de l'illégitimité et de l'État à rendre compte de la diversité de la production artistique contemporaine et à l'exposer dans les meilleures conditions : « nous applaudirions à un incendie assainissant le hangar luxembourgeois, si ne s'accumulaient là des documents indispensables aux monographies futurs de la bêtise au XIX^e siècle⁴⁸ ».

⁴² Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁴³ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 26/12/1885.

⁴⁴ « [...] il est à souhaiter que l'œuvre de M. Étienne Arago soit complétée très prochainement, qu'une seconde aile de bâtiment parallèle à la galerie de sculpture soit construite du côté de l'hôtel du Petit Luxembourg, et qu'on élargisse la rue Férou qui aboutit devant l'entrée actuelle du musée. » Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, *loc. cit.*

⁴⁵ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885, coupure de presse conservée aux Arch. nat., F21 4488.

⁴⁶ « La place manque – mais le Sénat boit si peu ! Il a bâti le nouveau musée avec les économies de sa buvette. Il ajoutera bien une aile à l'édifice nouveau. Et puis, d'ailleurs, si la place est étroite, nous aurons dans les œuvres admises la qualité au lieu du nombre. » SAINT-JUIRS, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 18/10/1885.

⁴⁷ « Le nouveau musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

⁴⁸ F. Fénéon, « Le Musée du Luxembourg », *Le Symboliste*, 15/10/1886.

7.1.3 Une exemplarité muséale discutable

7.1.3.1 Évaluation des conditions de visite et de contemplation des œuvres

L'accessibilité est sans conteste la seule caractéristique du nouveau musée à faire l'objet d'une reconnaissance unanime dans la presse, et ce, avant même l'inauguration⁴⁹. Maurice du Seigneur, dans *La Construction moderne*, reconnaît ainsi que « le public ne se plaindra pas [...] de circuler de plain-pied dans toutes les galeries ». En effet, le spectre de l'ancien escalier « en casse-cou⁵⁰ », qui reliait la section de sculpture au rez-de-chaussée à la section de peinture au premier étage, hante encore la mémoire collective. En 1879, Étienne Arago disait de lui qu'il était « très étroit et très dangereux », au point qu'on avait été « obligé d'afficher un avis disant au public qu'il doit prendre la gauche pour ne pas tomber⁵¹ » ; Paul Mantz, en 1886, confirme la dangerosité de cet accès en le comparant à « une misérable échelle, digne de tous les mépris. Du matin jusqu'au soir, on y entendait le bruit des chutes, et la mère en défendait l'ascension à ses enfants⁵². » Le procédé de la comparaison, utilisé massivement par les commentateurs, tourne donc nécessairement à l'avantage du nouveau musée, et autorise le conservateur à écrire, dans l'introduction au nouveau catalogue, que « toutes les salles destinées tant à la peinture qu'à la sculpture [...] offrent aux visiteurs une circulation facile⁵³. »

Le point de vue d'Étienne Arago sur la facilité de circulation dans les salles n'est, toutefois, pas partagé par la majorité des commentateurs. Si, une fois encore, le constat unanime de l'étroitesse et du « manque de recul⁵⁴ » qui caractérisait les salles anciennement occupées par le Musée du Luxembourg incite certains commentateurs à estimer que les espaces du nouveau musée, en particulier dans la section de peinture, constituent un progrès⁵⁵, d'autres ne partagent pas cet avis. C'est essentiellement la section de sculpture qui concentre les critiques. Chacun se plaît à rappeler qu'auparavant « la sculpture était entassée dans le plus impossible

⁴⁹ « L'accès en sera commode, l'édifice n'ayant qu'un rez-de-chaussée on entrera par la rue de Vaugirard, dans la galerie de sculpture. » « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

⁵⁰ Qualificatif employé par Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*, ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886, ou encore Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵¹ Étienne Arago, diagnostic architectural du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. 07/1879], sur fond de plan de Charles Gondoin, « Palais national du Luxembourg », Paris, 07/1879, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁵² Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵³ Étienne ARAGO, « Introduction », *Notice des peintures...*, *op. cit.*, p. XXI.

⁵⁴ Terme employé par Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.* et ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886.

⁵⁵ C'est notamment le cas de Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*, qui estime « la reculée suffisante » en particulier dans les salles de peinture, et de Edmond JACQUES, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*, qui écrit que dans cinq salles sur onze, « on a des facilités pour s'y écarter, trouver son point de mire ».

des rez-de-chaussée⁵⁶ », « une sorte de cave étroite et humide⁵⁷ », « dans des couloirs tellement resserrés que l'étude y devenait impossible, car l'œil n'apercevait plus que la confusion des lignes et le conflit des silhouettes⁵⁸ ». La nouvelle galerie de sculpture suscite néanmoins des impressions discordantes, les uns la qualifiant de « vestibule de proportion très convenable, où les sculptures ont été installées avec goût, de façon à ne pas se faire la guerre⁵⁹ », et où l'« on peut aisément faire le tour de chaque morceau et le voir de tous les côtés⁶⁰ » ; d'autres, tout en reconnaissant « que la salle de sculpture a beau être moins resserrée que l'ancienne⁶¹ », constatent que « tous les morceaux sont terriblement tassés. La foule des marbres et des bronzes s'écrase. [...] Il y a des chefs-d'œuvre rangés contre la paroi, sans que l'on puisse tourner autour⁶² » et concluent que « ce n'est pas dans un espace de quelques mètres carrés qu'on peut songer à faire valoir les œuvres de nos statuaires contemporains⁶³. »

Après la question de la circulation, celle du rapport entre l'éclairage et le revêtement des sols et murs cristallise également des opinions contradictoires. Les commentateurs s'accordent, une fois encore, sur l'inadaptation des anciennes salles du palais à l'exposition de tableaux ; certains, par exemple, se souviennent que « la plupart des ouvrages étaient placés dans des couloirs obscurs, lieux profonds et voisins de l'empire des morts, où il était impossible de distinguer seulement les jaunes des violets et une femme d'un léopard. Cependant d'autres, exposés à une lumière trop crue, reflétaient les rayons du soleil comme des plaques de cuivre⁶⁴. » Néanmoins, si les nouvelles salles de peintures, aux murs peints en rouge antique et soulignés de boiseries noires, sont, pour les uns, « décorées de la manière la plus noble et la mieux entendue⁶⁵ », et « offrent un aspect d'une richesse sévère parfaitement en harmonie avec la destination de l'édifice⁶⁶ », pour les autres, la teinte choisie pour les murs « est trop rougeoyante⁶⁷ », et devrait être « foncée jusqu'au brun, car elle tue tous les tableaux indistinctement⁶⁸ ». De la même manière, l'éclairage zénithal homogène dans les salles des peintures inspire des réactions tout aussi antinomiques ; pour les uns, elles s'avèrent

⁵⁶ « Le Musée du Luxembourg », *Le Courrier de l'art*, 30/10/1885, p. 528.

⁵⁷ Maurice DU SEIGNEUR, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵⁸ Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁶¹ *L'Illustration*, 03/04/1886.

⁶² Edmond JACQUES, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁶³ *L'Illustration*, 03/04/1886.

⁶⁴ « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 17/04/1886.

⁶⁵ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁶⁶ « La Vie à Paris », *Le Temps*, 04/04/1886.

⁶⁷ Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁶⁸ Sabine MÉA, *Le Rappel*, 06/04/1886.

« parfaitement éclairées⁶⁹ », dans la mesure où elles reçoivent une lumière « distribuée partout de la manière la plus favorable⁷⁰ », « largement et sans réticence », et produisent une « impression excellente⁷¹ », au point de dépasser en qualité la plupart des salles du Louvre⁷² ; les autres évoquent prudemment une « lumière loyale et quelque peu intransigente⁷³ », ou dénoncent un « diable d'éclairage⁷⁴ ». Edmond Bazire prétend même qu'« il descend de grandes tâches noires sur les figures claires ou de grands coups de soleil sur les figures sombres, et [qu']il est impossible de concevoir l'idée de l'auteur – j'allais écrire de la victime⁷⁵ ».

C'est cependant la salle de sculpture qui, une nouvelle fois, tend à concentrer une majorité d'impressions négatives. Tandis que de rares journalistes décrivent « une vaste salle, parfaitement décorée, admirablement éclairée⁷⁶ », ou à l'éclairage « peut-être un peu vif et cru, mais « pas mauvais⁷⁷ », c'est l'association absurde d'un revêtement de sol clair à une lumière zénithale trop crue qui retient l'attention, bien plus que la tonalité rouge des murs, favorable à la mise en valeur de la blancheur des marbres : « un vitrage insuffisamment dépoli rompt à peine les rayons du soleil et rend l'éclat du marbre encore plus aveuglant⁷⁸ », souligne *Le XIX^e siècle*, d'accord avec Sabine Méa, qui précise de son côté que :

L'œil troublé ne peut saisir les détails des statues ; on se figure être dans une carrière de marbre de Paros ou plutôt au milieu de la vallée de Josaphat, ce ravin sans herbe et sans ombre où de blancs fantômes soulèveront ainsi quelque jour (si l'on en croit ceux qui le disent) les pierres blanches de leurs tombes. Peut-être suffirait-il de peindre les socles en couleurs foncées pour rendre tout leur effet aux statues. Peut-être faudrait-il de plus colorer le pavé⁷⁹.

L'accessibilité et la circulation, la décoration et l'éclairage, ne sont pas les seuls points autour desquels se structure la réception critique du nouveau musée. Quelques commentateurs n'hésitent pas à souligner le fait que la nouvelle version du Luxembourg se démarque de ses concurrents européens par son indifférence au confort des visiteurs. Un journaliste anonyme s'interroge ainsi, avant même l'inauguration, sur les faiblesses que le nouveau musée accuse déjà par rapport à ses concurrents étrangers :

⁶⁹ « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 17/04/1886.

⁷⁰ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁷¹ ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886.

⁷² « Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 17/04/1886.

⁷³ Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁷⁴ Edmond JACQUES, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Paul de KATOW, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁷⁷ Charles CLÉMENT, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁷⁸ ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886.

⁷⁹ Sabine MÉA, *Le Rappel*, 06/04/1886.

N'est-il point indispensable de mettre dans un musée public quelques sièges, quelques banquettes pour permettre aux femmes et aux vieillards de se reposer ? Enfin, on aurait pu faire de ce nouveau musée le type d'un musée modèle avec tous les perfectionnements d'installation, de décoration. Nous n'avions même point la difficulté de tenter une innovation. Tout cela existe à l'étranger et donne les meilleurs résultats⁸⁰.

Les innovations dont il est question ne concernent pas seulement le confort général de visite (possibilité de se reposer, de se restaurer), mais aussi et surtout le confort de contemplation des œuvres (sièges mobiles, tableaux accrochés sur panneaux mobiles, pouvant être actionnés à la demande du visiteur).

7.1.3.2 Évaluation des conditions de conservation préventive des collections

S'il est un domaine où la problématique du confort de visite rejoint celle de la conservation préventive des collections, c'est bien celui du contrôle de l'environnement à l'intérieur du musée, qui implique notamment le contrôle de la lumière et celui du climat (chauffage, ventilation, hygrométrie).

Le contrôle de la lumière et de la température dans le bâtiment représente l'un des premiers enjeux environnementaux soulignés dans la presse. Dans le cas du Musée du Luxembourg, les deux paramètres sont intrinsèquement liés, puisque l'ensemble du musée reçoit un éclairage naturel zénithal. Pour les commentateurs, les principaux facteurs de risque de surchauffe se situent dans l'insuffisance de la double peau, de la ventilation et du filtrage de la lumière. Charles Ponsonailhe pointe principalement la mauvaise conception du dispositif de double peau destiné à atténuer l'effet de serre produit par les larges baies ouvertes sur la façade sud :

Je sais qu'un mur intérieur pare à ce dernier inconvénient ; mais combien ne va-t-il pas être surchauffé lui-même par cette accumulation de calorique. C'est ici que je regrette l'absence de croisées. Pourquoi ces murs pleins, sans une seule baie permettant l'aération, facilitant l'établissement de courants d'airs⁸¹ ?

Plusieurs commentateurs, dont Charles Ponsonailhe et Sabine Méa, s'accordent sur le fait que le dépolissage insuffisant du verre des plafonds des salles de sculpture et de peinture, autre facteur d'augmentation substantielle de la température dans le bâtiment et de dégradation des toiles, pourrait être corrigé par l'installation d'un système de stores. C'est d'ailleurs en réaction à un article de Sabine Méa, qui rappelle ironiquement que « le local a changé de destination, et qu'il n'est plus question d'y cultiver des caféiers et des bananiers⁸² », qu'un

⁸⁰ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

⁸¹ Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*, p. 357.

⁸² Sabine MÉA, *Le Rappel*, 06/04/1886.

lecteur anonyme plaide pour une prise en considération urgente et sérieuse de ce facteur de risque :

Il serait bon d'insister énergiquement sur ce point. Tout le monde peut prévoir, d'ores et déjà, que dans les grandes chaleurs le Musée du Luxembourg, qui renferme tant d'admirables chefs-d'œuvre, sera absolument inabordable. Dimanche dernier, alors que la température était excellente dans la rue, beaucoup de personnes se trouvaient mal à l'aise dans les galeries. C'était un cri général de tous côtés. Chacun regardait d'un fort mauvais œil ces plafonds de verre dépourvus de toute espèce de toile⁸³.

Au problème de la chaleur, visiblement sous-estimé par la maîtrise d'ouvrage, s'ajoute un autre facteur de risque : celui de l'humidité. Charles Ponsonailhe et Edmond Bazire soulèvent explicitement le problème sur un ton corrosif, dans les deux mois qui suivent l'inauguration. Le premier met ainsi en cause la logique de l'économie maximum, qui a conduit le Sénat à choisir un emplacement par défaut, inadapté à la construction d'un musée :

L'économie n'est plus une sagesse lorsqu'elle se traduit par l'absence de caves dans une construction située au milieu d'un jardin, c'est-à-dire d'un terrain non drainé, où les pluies s'emmagasinent dans les massifs d'arbustes ou d'arbres et séjournent dans le sol⁸⁴.

Dans la lignée des chroniques de Pierre Véron, qui avait été l'un des premiers à assimiler l'ancien musée à un lieu de réclusion pour les œuvres d'art⁸⁵, Edmond Bazire compare le nouveau musée à un bain :

La menaçante humidité m'inquiète. Ils n'étaient condamnés par le Sénat qu'à la proscription. Le sous-secrétaire d'État à l'instruction publique les condamne à mort. Je ne sais par quelle liaison d'idées, le lien de leur relégation me faisait penser à la loi sur les récidivistes. C'est leur Guyane que l'Orangerie. Seulement, au lieu d'y trouver la guillotine sèche, ils y trouveront la guillotine mouillée⁸⁶.

L'observation de Bazire surprend d'autant plus que le risque d'humidité avait été régulièrement évoqué dans la presse dès 1883 ; *Le Rappel*⁸⁷ puis *le Parlement*⁸⁸, notamment, émettaient alors des doutes sur le fait que le nouveau musée serait moins humide que les salles du rez-de-chaussée du palais, dévolues à la sculpture. Les architectes, désireux d'anticiper cet aléa, avaient entrepris des travaux d'étanchéité et prévu l'installation d'une toiture vitrée innovante, censée prévenir la formation de la « buée qui se liquéfie et ruisselle

⁸³ « Correspondances », *Le Rappel*, 15/04/1886.

⁸⁴ Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁸⁵ Voir *supra*, 5.4.5.

⁸⁶ Edmond JACQUES, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁸⁷ « On peut dire que les tableaux y seront au frais. Quant à la sculpture, il est question de lui bâtir un hangar à la suite. Ce n'est pas que les salles où le musée des artistes vivants est installé soient bien merveilleuses ; mais enfin les œuvres d'art s'y trouvaient à l'abri du mauvais temps et de l'humidité. » « Les on-dit », *Le Rappel*, 24/12/1883.

⁸⁸ *Journal du Parlement*, 04/04/1883.

au long des murailles ». La première de ces mesures préventives, d'ailleurs, n'avait pas été jugée suffisante par certains journalistes, en particulier Sabine Méa, dans *le Rappel* :

Évidemment le Sénat, qui n'a que fort peu d'argent de reste, ne songe qu'à faire parquer, éclairer et fermer cette grange, pour y déposer les œuvres d'art provisoirement, et encore sera-ce suffisant ? Je ne le crois pas, car les peintures craignent l'humidité⁸⁹.

L'avertissement de la critique d'art avait alors jeté l'ombre d'un doute auprès de ses confrères : « l'expérience seule pourra nous édifier sur les qualités du nouveau musée, avait alors annoncé *l'Univers illustré* ; espérons, comme dit un de nos confrères, qu'elle ne coûtera pas trop cher... aux tableaux⁹⁰. »

7.1.3.3 Des risques connus de la maîtrise d'ouvrage dès 1884

En réalité, au plus tard depuis la publication de la tribune de Sabine Méa, en juin 1883, il était de notoriété publique que la reconversion muséographique de l'orangerie Féroü poserait un certain nombre de problèmes tant en matière d'aménagement et de qualité des espaces d'exposition qu'en matière de conditions de conservation des œuvres. Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts aurait sans doute pu réclamer des expertises supplémentaires, en s'abritant derrière un principe de prévention : les risques, pour les visiteurs comme pour les œuvres, étaient connus empiriquement sans toutefois qu'on puisse en estimer la fréquence d'occurrence et le degré de gravité. Début septembre 1884, en effet, le quotidien *Le Matin* sème la confusion dans l'opinion en annonçant la visite, sur le site du chantier, d'« un délégué du ministère des Beaux-arts, accompagné d'un architecte⁹¹ ». Les conclusions du délégué, d'après lequel « il serait préjudiciable pour les précieuses collections que renferme le musée de les transporter dans cet endroit », sont reprises plusieurs jours durant dans divers quotidiens et publications spécialisées⁹². Dès la semaine suivante, cependant, la reprise des travaux indique que les conclusions des experts n'ont pas été suivies⁹³.

Pourquoi n'a-t-on pas décidé, en haut lieu, de suivre l'avis des deux experts dépêchés sur place ? Hippolyte Gautier, journaliste au *National*, émet l'hypothèse que le Sénat aurait, en coulisses, exercé une pression sur l'administration des Beaux-arts ; il résume, non sans ironie, l'absurdité de la situation :

⁸⁹ Sabine MÉA, « A Monsieur Auguste Vacquerie », *Le Rappel*, 25/07/1884.

⁹⁰ « Menus faits », *L'Univers illustré*, 29/11/1884, p. 755

⁹¹ *Le Matin*, 04/09/1884. Il nous a toutefois été impossible d'identifier ces deux personnes.

⁹² On en trouve des traces notamment dans *La République française* du 5 septembre 1884 et la *Chronique des arts et de la curiosité* du 6 septembre 1884, p. 233.

⁹³ « Les on-dit », *Le Rappel*, 08/09/1884 ; « Chronique des musées et bibliothèques », *Courrier de l'art*, 12/09/1884, p. 434 ; « Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, 20/09/1884.

On a cru, un instant, que tous les frais déjà commencés pour la translation allaient demeurer en pure perte, et qu'on n'y aurait gagné qu'une orangerie de moins. Mais on nous apprend aujourd'hui que tout s'est arrangé : on passera par-dessus l'arrivée du délégué ; l'inspection était un peu tardive ; le mal était fait en partie ; autant qu'il s'achève⁹⁴.

La négligence est donc imputable en premier lieu à l'administration des Beaux-arts, qui avait renoncé à assumer la maîtrise d'ouvrage de plein droit et n'était pas en mesure de contrebalancer le lobbying exercé par le Sénat ; mais le Sénat, en tant que propriétaire des bâtiments, était responsable devant la loi des éventuels dommages touchant aux personnes.

7.2 Le nouveau musée à l'épreuve de son « vice de construction »

Depuis quand savait-on que les nouveaux locaux ne permettraient pas d'exposer davantage d'œuvres que dans les salles qu'occupait le musée au sein du palais ? Contrairement à ce que certains historiens de l'art – Pierre Vaisse notamment⁹⁵ – ont affirmé depuis les années 1990, l'équivalence des surfaces d'exposition entre les salles du musée au palais et le nouveau musée est connue de la maîtrise d'ouvrage et assumée par le Sénat dès 1884, comme le prouve le rapport de la commission de finances de juillet 1884, qui a valeur de programme :

La surface d'exposition verticale est de 1879 mètres carrés ; mais il faut bien remarquer que si cette surface est la même que celle du Musée actuel, en réalité cette dernière, faute de lumière, est de beaucoup inférieure, puisqu'un assez grand nombre de toiles se trouvent dans l'ombre⁹⁶.

L'obscurité de certaines salles du musée dans le palais incite même Arthur Hustin, historien du domaine du Luxembourg⁹⁷, à considérer qu'en réalité les surfaces d'exposition utiles du musée totalisaient non pas 1876 m², mais 1746 m². Le fait de privilégier l'amélioration qualitative des espaces d'exposition dans le nouveau musée, au détriment de l'augmentation quantitative pour anticiper l'accroissement des collections, est une option délibérée de la

⁹⁴ « Journaux et revues », *Gil Blas*, 17/10/1884.

⁹⁵ « Quant au règlement qui limitait le nombre des œuvres de chaque artiste, il avait été adopté l'année suivante [1886] par le comité consultatif des Musées nationaux » (Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995, p. 161.).

⁹⁶ « Rapport fait au nom de la Commission de comptabilité, tendant à autoriser MM. Les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l'exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l'Orangerie Férou, par M. A. Huguet, Sénateur », annexe n°257 au procès-verbal de la séance du 15 juillet 1884.

⁹⁷ Arthur HUSTIN, *Le Luxembourg : le palais, le Petit-Luxembourg, le jardin, le musée, les carrières*, par A. Hustin,..., Paris, impr. de P. Mouillot, 1905, p. 161.

questure du Sénat⁹⁸. Ce vice de conception est la conséquence, d'après Léonce Bénédict, successeur d'Arago, d'une erreur involontaire de l'architecte :

On croyait, de bonne foi, d'après des calculs mal pris, que le nouveau local, sans répondre aux nécessités de l'avenir, suffirait du moins aux exigences les plus immédiates. Fâcheuse erreur ! On s'en aperçut bientôt⁹⁹.

Ce problème de programmation va pourtant avoir des conséquences immédiates sur le fonctionnement du musée : avant même l'inauguration du musée en 1886, il est question d'instaurer un quota d'œuvres par artiste et de remettre en question le projet de création de sections de gravure et de dessin.

7.2.1 Répercussions sur le règlement et la mission du musée

7.2.1.1 Instauration d'un quota d'œuvres

Le Comité consultatif des Musées nationaux¹⁰⁰, instance créée en 1879 et qui a compétence pour émettre un avis sur les projets d'acquisition ou les propositions de legs ou de donations, anticipe les conséquences de cette équivalence en votant en 1884 le principe d'une mesure limitant à trois le nombre d'œuvres signées du même artiste dans les collections du Musée du Luxembourg.

Pour Étienne Arago, membre du Comité consultatif, cette mesure, qui « pourra être abandonnée si le Musée est un jour agrandi¹⁰¹ », présente plusieurs avantages. Premièrement, elle doit pouvoir fournir « une espérance à la vaillante phalange de jeunes peintres et sculpteurs, d'année en année plus nombreuse et plus désireuse de voir s'ouvrir devant elle les portes du Musée du Luxembourg. » Deuxièmement, le quota d'œuvres par artiste systématise le principe d'une décentralisation des collections nationales, selon un principe des vases communicants doublement profitable aux musées de province : ces derniers doivent recevoir d'une part, le surplus du contingent d'œuvres des artistes représentés avant 1884 par plus de

⁹⁸ Ce chiffre de 1879 m², estimé par Charles Gondoin en 1884, diffère pourtant des chiffres officiels donnés par Étienne Arago dans l'introduction au catalogue du musée de 1886, d'après lequel la section de peinture totalise 2 177 m² de cimaises. Se lancer ici dans une vérification des calculs relève de la gageure, car les chiffres diffèrent d'un relevé ou d'un plan à l'autre, et il faut également tenir compte de la hauteur moyenne de la plinthe (environ 1,30 m) et de la hauteur utile de cimaise, étant donné la hauteur sous plafond de l'orangerie (plus de 9 m). Les chiffres donnés par Arago en 1886 sont repris dans Pierre LADOUÉ, « Musée du Luxembourg : le « Nouveau musée » de 1886 », *Bulletin des Musées de France*, décembre 1936, n°10, p. 184-189.

⁹⁹ Léonce Bénédict, « Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg », 21/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4, p. 4.

¹⁰⁰ Le comité se compose du corps des conservateurs et conservateurs-adjoints, et se réunit en principe deux fois par mois (article 11 du décret du 1^{er} mars 1879 sur la réorganisation du service des musées nationaux).

¹⁰¹ Étienne ARAGO, « Introduction », *Notice des peintures...*, op. cit., p. XXI.

trois œuvres ; et d'autre part, la ou les œuvres poussées hors du Luxembourg par l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres à un artiste déjà touché par le quota¹⁰².

Le conservateur craint toutefois que cette mesure restrictive ne soit vécue, par certains artistes – notamment les académiciens, comme une injustice. Manifestement, les artistes acceptent le quota comme une mesure nécessaire, induite par les dimensions du nouveau musée. Cette mesure officielle, qui doit être appliquée principalement aux peintures et sculptures, vient pourtant s'ajouter à une règle tacite, intériorisée par les peintres espérant une acquisition plus rapide : la limitation des dimensions des œuvres et des cadres¹⁰³.

Plusieurs mois avant l'achèvement des travaux, plusieurs journaux révèlent que le nouveau musée serait aussi limité que l'ancien. En janvier 1885, le *Courrier de l'art*, publie intégralement le rapport d'Étienne Arago à Louis de Ronchaud, dans lequel le conservateur s'interroge sur l'application immédiate du quota instauré par le Comité consultatif¹⁰⁴. La révélation de l'information ne semble pas avoir d'impact à ce moment-là. A l'automne 1885, l'information resurgit dans un article anonyme publié dans le quotidien *Le Temps*, reproduit dans l'hebdomadaire spécialisé *L'Art contemporain* la semaine suivante¹⁰⁵.

M. Arago doit réduire à trois le nombre des tableaux exposés par chaque artiste, et il ne pourra pas consacrer de salles spéciales aux dessins et aux gravures modernes. Quant aux acquisitions futures, elles seront forcément très restreintes. Lorsqu'un nouveau grand tableau devra être accroché aux murs, le directeur du musée aura là un problème à résoudre qui lui coûtera plus de combinaisons que le casse-tête chinois le plus compliqué. Pour qu'un vivant puisse entrer, il faudra attendre qu'un mort en sorte¹⁰⁶.

Tout en reconnaissant les qualités d'accessibilité, d'éclairage et de distribution des nouveaux locaux, son auteur affirme qu'en dépit de la double extension de l'orangerie Férou, les surfaces disponibles sont inférieures à celles dont disposait le musée au palais du Luxembourg ; il pressent l'inévitable contrainte d'une gestion à flux tendus des collections, qui implique le contrôle rigoureux de l'équivalence des entrées et sorties d'œuvres. Cette fois,

¹⁰² Étienne Arago à Louis de Ronchaud, Paris, 20/11/1884, courrier reproduit *in extenso* dans « Chronique des musées. Le Musée du Luxembourg », *Le Courrier de l'art*, 16/01/1885.

¹⁰³ Voir sur ce point Camille MAUCLAIR, *Les Musées d'Europe. Le Luxembourg*, Paris, Nilsson, [1927], 176 p. Une mesure similaire fut appliquée à partir de 1899 au Musée de arte moderno à Madrid, un établissement dont la création en 1894, puis l'ouverture trois ans plus tard, résultait d'un positionnement critique par rapport au Musée du Luxembourg (Real orden du 21 juillet 1899, publié dans la *Gaceta de Madrid*, 28/07/1899).

¹⁰⁴ « Chronique des Musées. Le Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 16/01/1885, p. 25-27.

¹⁰⁵ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885 ; « Le nouveau Musée du Luxembourg », *L'Art contemporain*, 26/09/1885.

¹⁰⁶ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

l'information ne passe pas inaperçue : elle est relayée notamment par la *Chronique des arts et de la curiosité*¹⁰⁷, et, jusqu'aux États-Unis, par le *New York Times*¹⁰⁸, début octobre.

La mesure n'est pas appliquée, en définitive, avant la fin de l'été 1886. Dès le mois de juin, plusieurs périodiques annoncent que les cimaises du musée arrivent à saturation, à tel point « qu'il serait impossible de trouver la moindre place pour y exposer de nouvelles œuvres d'art¹⁰⁹ ». Parallèlement, la commission des Beaux-arts procède, au Salon, à l'acquisition de nouvelles œuvres dont une partie est destinée aux cimaises du Luxembourg.

Si la fermeture d'urgence s'impose finalement fin juillet pour d'autres motifs que nous étudierons plus loin, la saturation est évidente. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles le remaniement de l'accrochage, destiné à placer la plupart des acquisitions faites par l'État au Salon annuel organisé au printemps, intervient un mois plus tôt que prévu, dans le courant du mois de septembre. Léonce Bénédict, critique d'art et homme de musée fraîchement nommé attaché de conservation au Luxembourg le 1^{er} septembre, assiste alors à la mise en application du quota :

Le Musée était à peine ouvert que, six mois après, à l'occasion du remaniement qu'on avait coutume de faire chaque année, à la suite des Salons, on dut prendre une mesure restrictive à l'égard des artistes exposés, et limiter à trois le maximum des œuvres qui seraient admises, pour les talents les plus favorisés¹¹⁰.

Le règlement de 1886 est appliqué strictement jusqu'à ce qu'éclate la crise liée à l'affaire du legs Caillebotte, en 1894.

7.2.1.2 Annulation du projet de section de gravure

Les conséquences de l'erreur de programmation architecturale se manifestent une seconde fois avant l'ouverture du musée. En l'espace d'un mois, entre le 2 février et le 11 mars, pas moins de quatre sociétés de graveurs¹¹¹ adressent chacune une pétition pour protester contre l'abandon du projet de constituer une section autonome des arts de la gravure au sein du nouveau musée :

D'après la promesse faite par Monsieur Arago, nous nous attendions à voir la gravure et la lithographie figurer dans les nouvelles salles du Musée du Luxembourg.

¹⁰⁷ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 03/10/1885, p. 242.

¹⁰⁸ « French Art and the stage », *New York Times*, 11/10/1885.

¹⁰⁹ « Gazette du jour », *La Justice*, 1886/06/26. Information reprise dans « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 03/07/1886.

¹¹⁰ Léonce BÉNÉDICT, *Le Musée du Luxembourg : notice*, Paris, L. Baschet, 1894.

¹¹¹ La Société des graveurs au burin adresse sa pétition le 2 février, la Société des artistes lithographes français et la Société artistique de la gravure sur bois le 10 mars, puis le lendemain, c'est au tour de la Société des aquafortistes français (Arch. nat., F21 4484/6d).

Monsieur le conservateur nous informe lui-même que la place, à son grand regret, manque absolument¹¹².

Il faut cependant attendre le début du mois de mars pour avoir une explication de la part d'Étienne Arago, prié par le directeur des Musées nationaux, Louis de Ronchaud, de procéder à la création de cette section, cédant à la pression des associations :

Je vous ai fait part officiellement, il y a plusieurs mois, du vif désir que j'avais de réserver une salle spéciale à la gravure dans le nouveau Musée. Je croyais alors que le bâtiment que l'on construirait me permettrait cette innovation. Mais le nouveau Musée n'est pas plus grand que l'ancien ; et cette salle spéciale pour la gravure et la lithographie, il m'est impossible de la leur donner. Si la société des graveurs veut se contenter pour le moment de huit ou dix places pour les gravures et les lithographies modernes, je pourrai les leur trouver à côté des dessins, aquarelles, pastels, fusains, etc., dans les deux salles dont ces dernières œuvres couvrent déjà les panneaux¹¹³.

Le conservateur reconnaît donc, une fois encore, que l'erreur de prévision des surfaces commise pendant la phase de programmation est à l'origine de l'ajournement d'un projet qu'il avait soumis en novembre 1884 à sa hiérarchie. Cette erreur sert de prétexte à la direction des Musées nationaux pour ajourner la création d'une section permanente de gravure, qui est, encore à cette époque, moins considérée comme une forme de création que comme un ensemble de techniques rendant possible la reproductibilité des œuvres d'art :

Cette demande ne me semble pas justifiée. La gravure et la lithographie n'ont pas leur place dans un musée d'œuvres originales, et ce dont elles ont besoin, c'est plutôt d'expositions annuelles, qui fassent connaître les œuvres à nos artistes en ce genre, que d'une exposition permanente du Musée du Luxembourg, où je crains qu'elles ne paraissent un peu dépayées. Si, cependant, vous en jugez autrement, je ne vois pas d'inconvénient à adopter la proposition conciliante de M. Arago, qui consiste à faire à la gravure et à la lithographie la petite place possible dans notre musée contemporain¹¹⁴.

L'absence d'une section dédiée à la gravure dans les galeries du nouveau Luxembourg ne passe pas inaperçue, alors même qu'y figurent, dans les deux petites salles situées à l'extrémité est de l'orangerie, des dessins, des aquarelles, des pastels et des pierres gravées :

On le voit, il n'y a pas eu de place pour les estampes, et c'est une grande injustice, car il semble que l'art admirable des Henriquel Dupont et des Jacquemart, des Bracquemond et des Chauvel mérite d'être bien reçu dans un musée moderne¹¹⁵.

Si quelques estampes et lithographies furent exposées plus tard en 1886, en guise de compensation pour les sociétés de graveurs, la création d'une section de gravure

¹¹² Pétition des membres du bureau de la Société des graveurs au burin, 02/02/1886, Arch. nat., F21 4484/6d.

¹¹³ Étienne Arago à Louis de Ronchaud, Paris, 08/03/1886, Arch. nat., F21 4484/6d.

¹¹⁴ Louis de Ronchaud à Albert Kaempfen, Paris, 10/03/1886, Arch. nat., F21 4484/6d.

¹¹⁵ Paul MANTZ, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

contemporaine ne fut officialisée que sous l'impulsion de Léonce Bénédict après la mort d'Étienne Arago¹¹⁶. L'épisode du printemps 1886 constitue néanmoins la première manifestation d'une mobilisation collective d'artistes contre les effets néfastes de l'erreur de programmation du nouveau musée.

7.2.1.3 Modification du règlement concernant le travail des copistes

La troisième disposition restrictive prise par le conservateur Étienne Arago s'applique, sans négociation préalable, à l'une des catégories d'usagers du musée : les copistes. Peu après l'ouverture du nouveau musée, Charles Ponsonailhe interprète l'insuffisance des espaces de stockage du matériel de travail des copistes comme une source de découragement des apprentis :

Il reste très peu de place aux copistes et peu ou point, dans deux corridors mesquins, à leurs toiles, chevalets, escabeaux ou échelles. Cependant une galerie et surtout une galerie de peintres vivants doit viser avant toutes choses à être une école ouverte¹¹⁷.

Après quelques mois de mise à l'épreuve, la modification du plan de cloisonnement des salles de l'orangerie, effectuée à l'initiative du conservateur en 1885, n'est plus suffisante pour enrayer l'encombrement produit par l'accumulation des chevalets des copistes, notamment dans les salles les plus étroites. La décision unilatérale de limiter leur temps de travail à deux heures par jour soulève une protestation collective des artistes, déjà touchés par une mesure similaire en 1875. Ces derniers refusent d'admettre qu'une erreur de programmation architecturale se répercute sur leurs conditions de travail :

Veuillez remarquer, monsieur le conservateur, [...] que, si cette mesure rigoureuse est prise à cause de la petitesse des salles, il serait injuste de faire subir à ceux qui le déplorent le plus – et qui n'y sont pour rien – le vice de construction du nouveau musée¹¹⁸ [...]

Reprise et soutenue par *La Lanterne*, la protestation des artistes copistes sort de la confidentialité ; en vain, le quotidien exige d'une part que la réglementation sauvage imposée par Arago fasse l'objet d'un rapport avant d'être validée par l'administration des Beaux-arts, et d'autre part, que le musée soit réservé une journée par semaine aux copistes pour leur permettre de travailler sans craindre de gêner les visiteurs.

¹¹⁶ Le premier achat par l'État d'une gravure à un artiste vivant date de 1890, mais c'est surtout à partir de 1893 que se constitue une véritable collection, avec des acquisitions de la direction des Beaux-arts et des dons d'artistes et de collectionneurs. En 1894, la collection comprend quatre-cents pièces.

¹¹⁷ Charles PONSONAILHE, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

¹¹⁸ « Le Nouveau Luxembourg », *La Lanterne*, 30/11/1886.

7.2.1.4 Ajournement de la création d'une salle consacrée aux archives de l'art vivant

Le Musée du Luxembourg, censé refléter la diversité de la production artistique de son temps, s'est emparé tardivement de la question de l'archivage de cette production. C'est Étienne Arago, éphémère archiviste de l'École des beaux-arts avant d'être nommé conservateur du Musée du Luxembourg en 1879, qui a, le premier, compris la nécessité de documenter le processus de création et la réception des œuvres exposées dans ce « musée de passage »¹¹⁹. Son projet, formulé dès 1879, ne devient pourtant officiel qu'en 1886, après l'inauguration du nouveau musée ; le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts profite en effet d'un discours adressé aux lauréats du Salon pour annoncer une mesure qui « oblige désormais tout artiste à qui l'État achète un tableau de lui céder esquisses, dessins et croquis relatifs à cette œuvre¹²⁰ ». Dans l'esprit du conservateur, les pièces graphiques ne devaient constituer qu'une partie de ces archives, dans lesquelles il aurait également rassemblé les photographies des œuvres exposées sur les cimaises du Luxembourg, un portrait et des autographes de chaque artiste, une biographie et une bibliographie relative aux artistes et à leur œuvre¹²¹.

Arago, qui avait commencé à mettre en œuvre son projet avant le transfert du musée, en transformant son bureau en cabinet d'arts graphiques, imaginait que cette section d'archives de l'art vivant devrait trouver un développement ultérieur dans une salle d'étude accessible au public. Or, l'étroitesse des nouveaux locaux contraint le conservateur à ajourner son projet et à maintenir, jusqu'à nouvel ordre, la bibliothèque et les archives dans son propre bureau, désormais situé au premier étage du pavillon d'entrée sur la rue de Vaugirard.

7.2.2 Le nouveau musée à l'épreuve de l'usage : mesures de conservation préventive

7.2.2.1 Projet de modification du circuit de visite en cas de forte affluence

Les premiers mois qui suivent l'ouverture du musée au public constituent la première mise à l'épreuve du bâtiment, de la mission et du fonctionnement du musée. L'exposition aux risques naturels et humains facilite ainsi la vérification des craintes formulées par les commentateurs dans la presse, avant même l'inauguration du musée, concernant notamment la circulation dans le bâtiment et les risques de surchauffe.

Si l'accessibilité du musée inspire des retours plutôt positifs dans la presse, l'exiguïté unanimement reconnue des locaux fait craindre des problèmes de circulation. L'immense

¹¹⁹ Arago n'innove pas pour autant en prévoyant d'instaurer la règle du dépôt obligatoire des études préparatoires pour toute nouvelle entrée d'œuvre d'un artiste vivant dans les collections du Luxembourg ; en effet, avant lui, Édouard Reynart, peintre et directeur du palais des Beaux-arts de Lille de 1842 à 1879, avait systématisé cette mesure.

¹²⁰ « Chronique des musées », *Le Courrier de l'art*, 30/07/1886.

¹²¹ « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/08/1888.

succès populaire des premières semaines fait osciller la fréquentation moyenne entre 10 000 et 20 000 personnes par jour¹²² ; il est même parfois impossible de circuler dans les salles de peintures. Si l'effet de nouveauté ne dure qu'un temps¹²³, de tels chiffres n'avaient manifestement pas été anticipés par le conservateur, peu habitué à une telle fréquentation avant le déménagement du musée, exception faite des jours suivant les remaniements annuels¹²⁴. Dans ces conditions extrêmes, le parcours imposé en boucle entraîne des chassés croisés et l'augmentation ponctuelle du débit de visiteurs fait craindre pour la préservation des collections exposées, notamment des sculptures. Si l'insuffisance des surfaces au sol est la première cause d'une telle situation, la nécessité de maîtriser les flux de visiteurs ne paraît pas avoir été prise en considération dans la programmation de l'extension.

Étienne Arago, souffrant, prend néanmoins la mesure de la gravité du problème par l'intermédiaire de son gardien chef. Cette situation critique révèle que le musée ne cesse d'être soumis non seulement à la tutelle *de facto* du Sénat, mais également aux prérogatives de son président. La préoccupation du conservateur est d'éviter autant que possible les chassés croisés en faisant évoluer le trajet des visiteurs d'un parcours en boucle à un parcours linéaire, afin de mieux contrôler les entrées et sorties du musée, de favoriser l'évacuation en cas de mouvement de foule et de limiter le risque de détérioration des œuvres. Face à l'indifférence d'Élie le Royer, Étienne Arago est obligé de faire appel à un médiateur pour l'aider dans la négociation ; ce médiateur n'est autre que le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Edmond Turquet :

J'ai plusieurs fois demandé à Monsieur le Président du Sénat que l'on ouvrît dans la dernière salle des dessins une porte par où le public s'écoulerait dans le jardin du Luxembourg ; Monsieur le Président du Sénat n'a pas jamais accueilli cette demande. Ne pourriez-vous pas la lui adresser vous-même aujourd'hui que le danger que courent les objets d'art est manifeste. J'appelle sur ce point très grave toute votre attention¹²⁵.

Le processus de négociation se heurte cependant à une aporie : le musée possède déjà une porte de sortie à son autre extrémité ; elle se trouve sur la façade orientale, mais elle donne du côté du jardin de la Présidence, qui fait partie du domaine du Petit-Luxembourg, résidence privée du président du Sénat. Une alternative consisterait à percer une porte dans la façade sud, par exemple à hauteur de la dernière salle de la galerie des peintures et dessins.

¹²² Étienne Arago à Edmond Turquet, Paris, 13/04/1886, Arch. Mus. nat., L23.

¹²³ Passé l'effet de nouveauté, la fréquentation retombe à un peu plus du double de celle du musée au palais du Luxembourg. Le pic de fréquentation, pour l'hiver 1893-94 par exemple, atteint 3 360 personnes en une journée (cahier des entrées du Musée du Luxembourg, novembre 1893-février 1894, Arch. Mus. nat., L25).

¹²⁴ En 1875, la fréquentation maximum du musée avoisinait péniblement 1 200 personnes par jour au palais du Luxembourg.

¹²⁵ Étienne Arago à Edmond Turquet, Paris, 13/04/1886, Arch. Mus. nat., L23.

Toutefois, les murs appartenant au Sénat, un tel projet impliquerait de prélever un nouveau budget sur les fonds propres de la Chambre haute.

Étienne Arago réitère sa demande en 1889, alors que l'Exposition universelle, ouverte depuis le 6 mai, draine au Luxembourg un nombre inhabituel de visiteurs, faisant peser sur les collections le même danger qu'au moment de l'inauguration. On pouvait ainsi lire à cette période, dans *L'Artiste*, une description précise des phénomènes induits par cette affluence trop grande pour la capacité du bâtiment :

Au Louvre, l'aménagement des salles est bien fait pour éviter l'encombrement. Mais, au Luxembourg, il n'en est pas de même : l'issue unique que possède le musée et qui suffit à peine, en temps ordinaire, à assurer la circulation, est, à certaines heures, le théâtre d'une véritable cohue¹²⁶.

Refusant catégoriquement la mise à disposition du musée de l'accès existant du côté de son jardin privé, le président du Sénat préconise l'ouverture des autres portes existantes, côté ouest, et se résout à envisager, en guise de compromis, le percement d'une porte dans la façade sud, sous les arcades¹²⁷. Étienne Arago, comme d'ailleurs Élie le Royer, meurt avant que ne soit résolue l'affaire. Son successeur, Léonce Bénédict, reprendra les démarches en 1909, avec plus de succès cependant¹²⁸.

7.2.2.2 Mesures pour maîtriser le climat du musée

Parallèlement aux démarches initiées par le conservateur pour obtenir l'ouverture d'une porte de sortie à l'extrémité du circuit de visite, une autre série de mesures est prise pour faire face aux fortes chaleurs qui frappent le musée dès le printemps 1886. Entre le mois d'avril et le mois de juin, Étienne Arago alerte à plusieurs reprises sa hiérarchie sur l'urgence d'entreprendre des travaux pour réguler le climat du musée¹²⁹. La réactivité de l'administration des Beaux-arts est surprenante : en l'espace d'une semaine, la proposition d'intervention de l'architecte est validée¹³⁰. Celle-ci comprend des mesures pour atténuer l'éclairage dans les salles (dépolissage des vitres des combles) et améliorer la ventilation dans les locaux (établissement de vasisas, de chatières et de prises d'air, installation de ventilateurs à hélice).

¹²⁶ « Chroniques », *L'Artiste*, 1889, vol. 2, p. 140.

¹²⁷ Elie Le Royer à Armand Fallières, 19/07/1889 [copie par Albert Kaempfen adressée à Étienne Arago le 27/07/1889], Arch. Mus. nat., L23.

¹²⁸ Correspondance conservée aux Arch. Mus. nat., L23.

¹²⁹ Pierre Poulin à Charles Gondoin, 30/06/1886, Arch. nat., F21 2339.

¹³⁰ Devis adressé par Charles Gondoin à Edmond Turquet, 03/07/1886 ; Pierre Poulin à Edmond Turquet, 08/07/1886 ; Edmond Turquet à Charles Gondoin, 09/07/1886 ; Edmond Turquet à Étienne Arago, 09/07/1886 ; Étienne Arago à Edmond Turquet, 12/07/1886, Arch. nat., F21 2339.

La fermeture du Musée du Luxembourg est annoncée par plusieurs journaux, convaincus qu'il s'agit là d'une procédure de routine, afin de permettre la mise en place des tableaux acquis par l'État au Salon. *La Justice* ne tarde pas à démentir l'information¹³¹, en expliquant qu'il est prévu d'exposer les nouvelles acquisitions pendant plusieurs semaines au palais de l'Industrie avant de les intégrer aux collections du musée, et en instillant le doute sur les motifs véritables de la fermeture du musée. La vérité jaillit finalement dans les colonnes de *La Lanterne*, quelques jours plus tard ; trois copistes du Luxembourg, trouvant portes closes, font alors part de leur indignation sous la forme d'une lettre :

Nous avons trouvé le musée fermé pour cause de travaux. Or, le Musée du Luxembourg vient d'être reconstruit entièrement, on est même resté sept mois à l'aménager, ce qui est plus que raisonnable. Il faut croire que le nouvel édifice, qui ressemble assez à une grange, a satisfait qui de droit puisque, à l'inauguration du monument ?? on a décoré... le secrétaire de l'architecte !... un comble... sans mauvais jeu de mots. Mais alors, il est bien étrange que l'on soit déjà obligé de restaurer ou de réparer ou de compléter une œuvre remarquable¹³² !

Fustigeant au passage la tendance à l'auto-congratulation de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, les auteurs anonymes de la protestation sous-entendent l'incurie de la première et pointent l'incompétence et l'irresponsabilité de la seconde :

Il est vrai que l'on y étouffe ! 34° dans la grande salle ; que les socles en faux marbre des statues qui se fendent de haut en bas ; que les tableaux, brûlés par un soleil torride, s'écaillent et voient leurs plus belles nuances et leurs plus fins glacis se décomposer ; que le public et les artistes sont exposés à une perpétuelle congestion cérébrale ; et que les gardiens eux-mêmes sont malades ; mais enfin tout cela est logique ; nous sommes dans l'ancienne Orangerie ; avec une candeur qui le rendrait digne des fleurs qu'abritait naguère son monument, l'architecte n'a rien changé à la disposition primitive de la serre. Serre elle était, serre elle est restée ; malheureusement ni le public, ni les tableaux, ni les artistes n'ont rien de commun avec les orangers – exception faite pour quelques visiteuses bien entendu – et devant les maladresses faites, il faut après deux mois d'ouverture fermer le musée¹³³.

Si l'architecte apparaît comme le bouc émissaire idéal, la responsabilité est plus certainement partagée par tous les acteurs du projet, du conservateur aux ministres. Avec quelques années de recul, Léonce Bénédict reconnaît l'absurdité de ce projet sans pour autant chercher à en comprendre les causes ni en identifier les responsables :

[...] on ne fait pas impunément un musée d'une orangerie, tous deux n'ont pas les mêmes besoins. L'exposition au midi, à travers des murs légers de brique et les vitrages des grandes baies qui ont été conservées pour en dissimuler la nudité,

¹³¹ « Lettres et arts », *La Justice*, 18/07/1886. Information reprise dans « Chronique des musées », *Courrier de l'art*, 23/07/1886.

¹³² « Le Musée du Luxembourg », *La Lanterne*, 23/07/1886.

¹³³ *Ibid.*

excellente évidemment pour les palmiers, les orangers et les grenadiers, ne produit pas des effets qu'on puisse considérer comme avantageux pour la peinture¹³⁴.

7.2.2.3 Problèmes d'étanchéité des toitures vitrées

Après deux ans d'ouverture, le conservateur du Musée du Luxembourg doit faire face à un problème architectural toujours relatif aux toitures vitrées, mais lié à un autre aléa : les infiltrations d'eau pluviale. Ces infiltrations, qui détérioraient régulièrement les toiles dans les salles occupées par le musée au palais, constituent un risque qui n'a manifestement pas été anticipé lors de la mise au point des combles vitrés de l'orangerie et de la galerie de sculpture.

Les toitures du nouveau musée avaient été conçues par l'entreprise Sartore-Murat, à Paris, spécialisée dans la construction de serres, et « propriétaire d'un système de tringles qui, par son application à la jointure des verres, permet l'écoulement au dehors de la buée du vitrage, sans déperdition de chaleur¹³⁵ ». Louée par le *Figaro* en 1885, cette toiture vitrée innovante révèle cependant ses limites en termes d'étanchéité en 1888. Étienne Arago alerte la tutelle du musée sur la nécessité d'effectuer une réparation sur la toiture de la galerie de sculpture¹³⁶. Après avoir procédé à une réparation ponctuelle de la galerie de sculpture en août 1888, par l'application de bandes de plomb sur les mastics et les joints des vitres, l'architecte obtient de l'administration des Beaux-arts qu'elle finance également la réalisation du même travail sur les vitres des toitures de l'orangerie, afin, cette fois, de prévenir des risques similaires¹³⁷.

7.2.2.4 Mesures complémentaires pour la lutte contre les incendies

L'isolement du nouveau musée est souligné, dans le rapport de la commission des finances du Sénat sur le projet de reconversion de l'orangerie, comme une mesure de prévention des risques d'incendie :

Nous ajouterons que le Musée projeté, placé au milieu du jardin et isolé de tous côtés, ne présenterait aucun danger d'incendie. On ne peut songer sans effroi aux chances d'incendie que court la galerie actuelle de peinture disposée en avant de la cour d'honneur du Palais. En cas d'un feu de cheminée, qu'une flammèche poussée par le vent tombe sur l'une des parois en planche et y mette le feu, les plus remarquables seraient incendiées en un instant avant que les secours les plus prompts aient pu arrêter le mal¹³⁸.

¹³⁴ Léonce BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg*, op. cit., constat repris ensuite dans Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

¹³⁵ *Le Figaro*, 29/08/1885.

¹³⁶ Pierre Poulin à Albert Kaempfén, 28/06/1888, Arch. nat., F21 4484.

¹³⁷ Pierre Poulin à Albert Kaempfén, 09/11/1888, Arch. nat., F21 4484.

¹³⁸ Auguste Huguet, « Rapport fait au nom de la Commission de comptabilité, tendant à autoriser MM. Les Questeurs à faire emploi des fonds libres de l'exercice 1884 pour créer un Musée des arts contemporains dans l'orangerie Férou », in *Annales du Sénat et de la Chambres des députés*, Sénat, annexe n°257, séance du 15 juillet 1884.

Si l'anticipation des risques exogènes d'incendie a été prise en compte, celle des risques endogènes d'incendie semble avoir été négligée. C'est en tout cas ce qui ressort d'une expertise de la Préfecture de Police de Paris en 1888, qui contraint l'administration des Beaux-arts à financer l'augmentation des moyens de lutte contre le feu¹³⁹. Cette mesure s'ajoute à celle, déjà évoquée – et non suivie d'effet – de l'ouverture d'une sortie de secours à l'extrémité orientale de l'orangerie.

7.2.3 Le rôle de la presse dans la construction des fantasmes de l'agrandissement et de la reconstruction

Conséquences inévitables de la dissymétrie du nouveau musée, mais aussi de l'insuffisance des surfaces d'exposition et de l'absence d'espaces de stockage, les rumeurs annonçant un agrandissement du musée ou une délocalisation partielle des collections se déploient généralement sur un temps court – une semaine ou deux – à des occasions bien précises : réouverture du musée, ouverture du Salon, discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés. A chaque fois, les rumeurs trouvent leur origine dans la presse, et sont régulées par la presse elle-même, à l'exception notable de la dernière, en 1891, qui provoque l'intervention du conservateur en chef.

La première apparaît dès 1885, au moment où le grand public découvre, par l'intermédiaire de la presse, que le nouveau musée ne sera pas plus grand que l'ancien ; plusieurs journaux évoquent alors la possibilité de mettre à l'étude, comme le préconisait la direction des Beaux-arts en 1883, la construction d'une extension parallèle à la galerie de sculpture, qui relierait l'orangerie au Petit-Luxembourg et permettrait de dégager, entre les deux ailes en retour d'équerre, « un espace d'environ sept mille mètres carrés et qui serait transformé en un parterre où l'on exposerait des bronzes et autres œuvres d'art en marbre ou en pierre¹⁴⁰ ». *Le Temps* soulève alors l'un des obstacles principaux et récurrents à la matérialisation de ce projet : la présence du jardin privatif du président du Sénat, déjà partiellement sacrifié pour la construction de la première extension :

Il y a en outre une question assez délicate de jardin. M. Le Royer défend ses arbres avec autant d'éloquence que feu Dennecourt, le vieux sylvain de Fontainebleau et, dans ces conditions d'entente négative, le nouveau bâtiment du Musée du Luxembourg reste boiteux, faute de cette aile dont la construction exigerait une dépense de quarante mille francs et l'abattage de quelques marronniers. On en viendra là, un jour très prochain, cela est inévitable ; mais on n'aura point rompu avec les traditions de l'administration française. Le principe des demi-mesures aura été respecté¹⁴¹.

¹³⁹ Albert Kaempfen à Louis de Ronchaud, 13/11/1888, Arch. Mus. nat., L23.

¹⁴⁰ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 26/12/1885.

¹⁴¹ « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885, coupure de presse conservée aux Arch. nat., F21 4488. Claude-François Denecourt (1788-1875), vétéran de l'armée napoléonienne qui, nommé

Les rumeurs s'intensifient ensuite à partir de l'ouverture du nouveau musée jusqu'à la disparition d'Étienne Arago. En juin 1886, pendant le Salon annuel, le *XIX^e siècle* affirme, sans pour autant révéler sa source, qu'il est « question de mettre à l'étude un projet qui consisterait à transformer le Panthéon en véritable musée, en garnissant de tableaux les larges espaces tout à fait libres de ce monument. Une collection de tableaux de choix viendrait compléter les peintures murales entrant dans la décoration d'ensemble de cet édifice¹⁴². » Cette annonce isolée, corroborée ni par les archives ni par les faits, repose néanmoins sur le constat d'une situation de *statu quo* immobilier : d'une part, impossibilité de financer, à court terme, une nouvelle extension de l'orangerie Férou, et d'autre part, impossibilité de transférer une partie de la collection du Luxembourg dans les salles du pavillon de Flore, encore occupées par les bureaux de la préfecture de la Seine.

Deux ans plus tard, en 1888, la perspective de l'ouverture du Salon fournit un prétexte à quelques journaux pour propager la nouvelle selon laquelle « M. Arago, [...] soumettra très prochainement au ministère des Beaux-arts un projet tendant à construire une nouvelle galerie qui, se détachant du bâtiment principal (ancienne Orangerie) viendrait aboutir à peu de distance de la rue de Vaugirard¹⁴³ ». L'information est aussitôt rectifiée par le quotidien *Le Temps* :

Cette nouvelle est en partie inexacte. M. Arago n'a pas eu à faire une telle proposition, la galerie dont il est question faisant partie du projet de M. Sellier [*sic*], architecte qui a dirigé la construction du nouveau musée. Sa mise à exécution a été retardée faute de fonds et rien ne fait croire qu'il y soit prochainement procédé¹⁴⁴.

Ce rectificatif, en réalité, s'avère aussi infondé que l'information qu'il prétend rectifier. En effet, si la construction de deux ailes en retour d'équerre par rapport à l'orangerie était la solution plébiscitée par l'administration des Beaux-arts, il n'en a jamais été question dans le projet élaboré par Scellier de Gisors, pour autant que les archives disponibles l'attestent. La justification *a posteriori* d'une telle rumeur ne laisse pas de surprendre ; pour *Le Temps*, plus encore que la nécessité de doter le musée de surfaces d'exposition supplémentaires pour la peinture et la sculpture, c'est avant tout l'urgence du déploiement de la nouvelle section des archives de l'art contemporain qui prime :

concierge d'une caserne à Fontainebleau, consacra le reste de sa retraite à baliser, entretenir et faire connaître la forêt de Fontainebleau. Le surnom de « sylvain de Fontainebleau » lui fut donné par Théophile Gautier.

¹⁴² « Echos du jour », *Le XIX^e siècle*, 18/06/1886.

¹⁴³ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/04/1888, p. 115 ; « Sciences et arts », *Le Gaulois*, 30/04/1888.

¹⁴⁴ « Faits divers », *Le Temps*, 17/04/1888 ; démenti repris presque littéralement dans « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/04/1888, p. 125.

Ce qui plus particulièrement appelle l'agrandissement du musée, c'est la très importante collection de dessins et d'esquisses commencée par M. Arago, et qui, avec des nombreux documents, tels que photographies des œuvres et des artistes, autographes, lettres de faire-part du décès, recueillies par les soins de M. Bénédite, secrétaire de M. Arago, constituera en quelque sorte l'histoire page par page de notre musée des contemporains. Faute de place, près de deux cents dessins, dont quelques-uns d'un haut intérêt artistique, n'ont pu être livrés au public et sont actuellement l'ornement des bureaux¹⁴⁵.

En 1890, après que certains journaux ont annoncé une possible annexion du futur Musée Galliera par le Musée du Luxembourg¹⁴⁶, la rumeur d'un agrandissement de ce dernier resurgit de nouveau en octobre 1890, dans un contexte particulièrement explosif ; le remaniement annuel des collections permet d'accrocher l'œuvre sans doute la plus contestée jamais passée sur les cimaises du Luxembourg : l'*Olympia* de Manet. Accompagnant l'irruption de cette toile en territoire réservé à l'art académique, la rumeur réactivée d'un projet d'agrandissement du musée suit la même trajectoire que la précédente : dans un premier temps, plusieurs journaux annoncent que le remaniement a pris du retard en raison de l'étroitesse du nouveau musée, et que l'administration des Beaux-arts va bientôt être saisie d'un projet de construction d'une seconde extension à l'orangerie Férou¹⁴⁷ ; par la suite, une seconde vague d'articles commentent l'information d'origine, en décrivant plus précisément le projet architectural soi-disant envisagé par la tutelle du musée, en le rattachant, de manière tout aussi erronée qu'en 1888, à la « fondation des édifices actuels¹⁴⁸ ».

La dernière occurrence d'une rumeur concernant un projet d'extension du musée coïncide avec la conjonction de trois événements : la fermeture du musée pour le remaniement annuel, la nomination d'un nouveau directeur des Beaux-arts et la discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés, en novembre 1891.

Une campagne est entamée à laquelle la presse tout entière devrait bien donner son concours.

On s'élève avec raison contre la déplorable et piteuse insuffisance du hangar ridicule auquel on a donné le nom de Musée du Luxembourg. La chose est vraiment honteuse pour une ville telle que Paris et aggravée par la comparaison.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *La Construction moderne*, 08/02/1890, p. 211. Les travaux de construction du Musée Galliera, commandés par la duchesse éponyme pour abriter la collection d'art qu'elle souhaite léguer à la Ville de Paris, ne sont pas encore achevés en 1890.

¹⁴⁷ « Gazette du jour », *La Justice*, 29/10/1890. Dépêche reprise dans « Échos et nouvelles », *Le Radical*, 30/10/1890 ; « Le Musée du Luxembourg », *La Petite République*, 30/10/1890 ; « Petites nouvelles », *La Justice*, 03/11/1890.

¹⁴⁸ « Beaux-arts. Le Musée du Luxembourg », *L'Art pour tous*, n°58, 10/1890. Information reprise notamment dans « Choses et gens », *Le Matin*, 02/11/1890 ; « Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 08/11/1890, p. 265 ; et plus tardivement dans « Art notes », *New York Times*, 19/12/1890.

Les artistes morts ont, au Louvre, une splendide résidence. On va bâtir pour les Arts décoratifs un palais sur l'emplacement de la Cour des Comptes. Pour les peintres et les sculpteurs vivants, une simple grange paraît suffisante. C'est pres que injurieux.

Ce prétendu Musée du Luxembourg, avec ses quatre ou cinq petites salles sans air et sans espace, ne serait pas digne d'une sous-préfecture un peu cossue. Les statues y sont entassées dans un vestibule tellement insuffisant qu'on a dû en ranger au dehors une trentaine, dont la file semble servir d'enseigne à un marchand de bric-à-brac.

A une époque qui se livre si volontiers aux déclamations sentimentales pour faire croire à son mécénisme, un pareil état de choses est à la fois odieux et bête. Jusqu'à présent, l'administration a fait la sourde oreille, semblant ne tenir aucun compte des plaintes et des colères. Si les artistes voulaient s'entendre, si les journaux voulaient se concerter, on en viendrait pourtant bien à bout, de ce mauvais vouloir saugrenu.

Qu'en pensera le nouveau directeur des Beaux-Arts ? Hélas ! il n'en pourra rien penser, puisqu'on est décidé à prendre pour ce poste un fonctionnaire habitué à manœuvrer au commandement de son ministre et recommandé par sa seule incompétence¹⁴⁹.

Si Pierre Véron ne parvient pas à mobiliser massivement la presse, le constat, une nouvelle fois dressé par les commentateurs, d'une saturation de la galerie de sculpture¹⁵⁰, précipite néanmoins la révélation d'un projet annoncé comme officiel, mais qui diffère toutefois de celui dont il était question dans les précédentes rumeurs :

Il serait question d'agrandir la galerie de sculpture du Musée du Luxembourg, qui est en effet archibondée, à ce point qu'il est bien difficile d'y circuler et qu'on a dû déverser le trop plein de ses marbres et de ses bronzes dans la cour et dans le jardin. D'après le projet en préparation, la terrasse en bordure sur le jardin serait convertie en une salle vitrée de la longueur de cette façade et d'une largeur de sept à huit mètres où pourraient être installées deux rangées de sculptures avec quelques groupes au milieu. La construction de cette annexe ne devant pas occasionner des dépenses très élevées, il y a peut-être des chances que ce projet réussisse. Mais quelle drôle d'idée d'avoir voulu faire de l'orangerie du Luxembourg un musée¹⁵¹ !

Un journal annonce¹⁵², après deux semaines de flottement, que le projet d'extension est abandonné et qu'un autre va être mis à l'étude : la reconstruction totale du musée, à un emplacement qu'Étienne Arago avait envisagé dès 1879, en bordure du boulevard Saint-Michel, non loin du carrefour Médicis. La nouvelle est immédiatement commentée dans le *Rappel*, et donne lieu à une mise au point sur l'impact du projet sur le jardin du Luxembourg :

Du reste, on ne saurait davantage toucher aux terrains du Luxembourg. C'est déjà bien assez qu'en l'espace de vingt ans on les ait mis à contribution d'un lycée et d'une

¹⁴⁹ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 24/10/1891.

¹⁵⁰ « C'est pour la sculpture que l'exiguïté du musée se fait le plus cruellement sentir. Si le projet d'agrandissement dont nous parlons plus bas n'aboutit point, il ne sera plus possible, à l'avenir, de faire entrer aucun autre marbre ; déjà la plus grande partie des bronzes ont été portés à l'extérieur. » « Au Musée du Luxembourg. Réouverture. Modifications », *La Presse*, 18/11/1891.

¹⁵¹ « Les on-dit », *Le Rappel*, 10/11/1891 ; rumeur relayée dans « Echos du Matin », *Le Matin*, 14/11/1891.

¹⁵² Article source non identifié, cité dans « Les on-dit », *Le Rappel*, 25/11/1891.

école de pharmacie. Il faut défendre ce qu'il en reste. Il y a d'autres endroits dans les environs où élever des bâtisses – sans mutiler de nouveau le plus beau jardin de Paris¹⁵³.

Face à ces allégations et au risque de réactivation d'une polémique sur la préservation du jardin, le conservateur croit utile d'intervenir dans l'espace public du débat, par l'intermédiaire d'un entretien publié dans *La Paix*, au mois de décembre 1891. Gravement malade, Arago reconnaît en premier lieu « l'encombrement » dont souffre le musée, au point qu'il a dû « faire installer au dehors, le long de la façade latérale et au pied de l'escalier, les bronzes qui pouvaient être exposés en plein air et n'avaient pas à redouter l'intempérie des saisons¹⁵⁴ ». Il répond également aux rumeurs annonçant l'extension ou la reconstruction du musée ; s'il admet avoir « émis un avis¹⁵⁵ » au sujet de la construction d'une aile formant le pendant de la galerie de sculpture, que le Sénat a rejeté, il nie à la fois l'existence d'un projet de reconstruction du Musée du Luxembourg dans un autre secteur du jardin, et celle d'un projet de construction d'une annexe sur l'emplacement de la terrasse de sculpture en plein air.

Si ces tentatives de déstabilisation de l'administration des Beaux-arts par l'instrumentalisation d'une rumeur se heurtent, en dernier lieu, à la sagesse du vieux conservateur, elles n'en laissent pas moins une empreinte indélébile dans l'opinion publique, en particulier au sein du milieu artistique.

7.3 Un musée indigne du rayonnement artistique de la capitale française

7.3.1 L'espoir Bénédict

7.3.1.1 Bilan controversé de l'ère Arago

Le décès d'Étienne Arago survient le 6 mars 1892, alors que son état de santé s'est aggravé dans les derniers mois. Il ne survit qu'un mois à son neveu Alfred, peintre et inspecteur des Beaux-arts, fils de l'astronome François Arago. Dans les semaines qui suivent sa disparition, la presse dresse un bilan contrasté de son œuvre à la tête du Musée du Luxembourg, entre 1879 et 1892. Cette première crise de succession à la direction du musée offre un instantané des frustrations accumulées par les observateurs et des enjeux d'un changement d'orientation dans la politique de recrutement du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts. La nouvelle du décès connaît un retentissement international, puisque le *New York Times* publie une brève nécrologie¹⁵⁶, qui omet toutefois de mentionner la dernière fonction officielle exercée par Étienne Arago durant les treize dernières années de sa vie. Faut-il en déduire le

¹⁵³ « Les on-dit », *Le Rappel*, 25/11/1891.

¹⁵⁴ « Le Musée du Luxembourg. Chez M. Et. Arago », *La Paix*, 19/12/1891.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ « Obituary. Étienne Arago », *New York Times*, 07/03/1892.

caractère anecdotique de l'action d'Étienne Arago en tant qu'homme de musée, en comparaison à l'ensemble de sa carrière d'homme de lettres et d'homme politique ?

C'est précisément le caractère politique de sa nomination en 1879 qui constitue, selon certains commentateurs, l'erreur stratégique qui aurait indirectement mené à faire du Musée du Luxembourg le bastion du conservatisme artistique. La dévalorisation de son action en matière d'orientation de la représentativité des collections s'oppose, dans la presse, à la reconnaissance des efforts consentis pour garantir l'exemplarité architecturale et muséographique du musée. La position de *L'Éclair*, par exemple, est particulièrement caractéristique de l'ambivalence de ces réactions :

Toutes les personnes que nous avons interrogées s'accordent à dire que M. Arago, tout en ayant fait le possible pour que le Luxembourg ne périclitât pas, dans les déplorable conditions matérielles où il se trouvait placé, ne fit rien non plus pour le tenir au courant du mouvement contemporain.

A son actif, peuvent être portés des efforts réels pour obtenir l'agrandissement du musée actuel, ainsi que la réunion d'une collection de dessins et d'esquisses obtenues des artistes qui figurent au musée, collection qui, d'ailleurs, demeure dans les réserves faute de place.

A son passif il faut inscrire sinon une hostilité décidée envers les artistes vraiment modernes, les innovateurs d'hier qu'aujourd'hui personne ne conteste plus, du moins une sorte d'indifférence défiante et un manque d'information que l'on peut reprocher d'ailleurs à d'autres personnages de l'administration des musées nationaux¹⁵⁷.

7.3.1.2 Le recrutement de Léonce Bénédict et sa réception dans la presse

Dans ces conditions, le débat précédent la nomination du successeur d'Étienne Arago s'oriente vers plusieurs enjeux : premièrement, s'assurer que l'agent aura les qualifications – et donc la légitimité – nécessaires pour ce poste ; deuxièmement, privilégier un homme du métier capable d'ouvrir les collections aux tendances les plus avant-gardistes ; troisièmement, recruter un homme énergique, tenace, à même de mener le combat pour l'obtention d'un siège définitif pour le musée. Pour ce qui est de l'enjeu de la légitimité, l'administration des Beaux-arts se trouve donc face à l'alternative suivante :

ou [...] nommer un homme entendu aux questions d'art et résolu à faciliter les réformes demandées, ou [...] donner non pas un successeur au conservateur du Luxembourg, mais un successeur à M. Arago, c'est-à-dire appeler à ce poste un vétéran de la politique¹⁵⁸.

¹⁵⁷ « Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Éclair*, 20/03/1892.

¹⁵⁸ *Ibid.*

La position de l'administration s'avère pour le moins ambivalente. Son premier vœu aurait consisté à proposer à Anatole de la Forge¹⁵⁹, autre héros de la République, les honneurs de la direction du musée comme « une récompense rendue aux services dans l'ordre politique, et comme un chapitre du grand livre des pensions civiles¹⁶⁰ ». De la Forge aurait refusé, invoquant son âge avancé, et contraignant l'administration, représentée par Henry Roujon, à changer son fusil d'épaule¹⁶¹. Ce dernier aurait alors considéré la possibilité de recruter « un "homme de carrière" », dans le but de provoquer « un mouvement d'avancement dans le personnel des musées qui "languit, comme celui des bibliothèques, dans une immobilité si précaire et si décourageante"¹⁶² ». La loi, d'ailleurs, encourageait cette logique de recrutement parmi les élites intellectuelles françaises :

Les attachés seront choisis de préférence parmi les anciens élèves de l'École normale supérieure, des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, de l'École des Hautes Études, de l'École des Chartes, et, en général, des grandes écoles scientifiques entretenues par l'État¹⁶³.

L'ouverture d'un recrutement sur dossier pour choisir le successeur d'Étienne Arago attire de nombreux candidats, parmi lesquels Léonce Bénédict, attaché de conservation au Musée du Luxembourg depuis l'été 1886.

Léonce Bénédict est alors âgé de 33 ans. Licencié en droit, ancien élève de l'École des hautes études, il postule pour la troisième fois à un poste d'agent au Musée du Luxembourg. Pour sa première tentative, en 1881, il brigue le poste d'attaché de conservation, laissé vacant après le départ de Pierre de Coubertin ; favori du concours, soutenu par les directeurs de son école et par Eugène Muntz, bibliothécaire de l'École des beaux-arts, il échoue pourtant à la faveur d'Octave Fidière¹⁶⁴. Sa seconde tentative, en 1886, est la bonne ; après quatre ans de formation auprès de Charles Gosselin¹⁶⁵, conservateur des musées de Versailles, Bénédict est nommé conservateur-adjoint auprès d'Étienne Arago, qu'il aide à mettre en œuvre son projet d'archives de l'art vivant. Pour certains journaux, Bénédict est, en raison des problèmes de

¹⁵⁹ Anatole de la Forge (1820-1892) fut tour à tour diplomate, journaliste politique, préfet de la défense nationale en 1870, député extrême gauche de la Seine. Il est l'auteur d'un essai intitulé *La Peinture contemporaine en France*, Paris, Amyot, 1856.

¹⁶⁰ « Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Éclair*, 20/03/1892.

¹⁶¹ Voir la nécrologie d'Auguste Vacquerie, « La mort d'Anatole de la Forge », *Le Rappel*, 08/06/1892 et la rectification dans « Journaux de ce matin. Offre refusée », *Le Matin*, 08/06/1892, au sujet du refus, par Anatole de la Forge, de la proposition de diriger le Musée du Luxembourg.

¹⁶² Raoul CANIVET, « Aux Beaux-arts », *Le Paris*, 20/03/1892.

¹⁶³ Article 8 du décret du 1^{er} mars 1879 sur la réorganisation du service des Musées nationaux, copie partielle conservée aux Arch. nat., F21 4484/7.

¹⁶⁴ Edmond Turquet, « Nomination d'un attaché à la conservation du Musée national du Luxembourg. Exposé des titres des candidats », 24/02/1881, Arch. nat., F21 4484/7.

¹⁶⁵ Charles Gosselin (1833-1892), peintre de paysage, est nommé conservateur des musées nationaux de Versailles et de Trianon en 1882.

santé d'Arago, « conservateur *in partibus* depuis cinq ans¹⁶⁶ ». Cette relative liberté d'action lui permet de commencer à combler les lacunes des collections, et de prendre l'initiative, avec la complicité de Louis-Oscar Roty¹⁶⁷, de la création de nouvelles sections de médailles et d'estampes.

Parallèlement à sa carrière d'agent de l'État, Bénédite entreprend une carrière de critique d'art ; il collabore à plusieurs revues spécialisées, dont la *Nouvelle Revue*, pour laquelle il signe plusieurs comptes-rendus du Salon. Léonce Bénédite, dont le nom circule dans les couloirs de l'administration des Beaux-arts et dans la presse, arrive donc en position de force parmi le contingent nombreux des candidats légitimes à la succession d'Arago¹⁶⁸. Antonin Proust annonce même sa nomination, la veille de son officialisation : « ce choix est excellent, écrit le député ; M. Bénédite est jeune, actif, plein de bon vouloir. Il a déjà fait bien des choses¹⁶⁹. » La nomination de Bénédite comme « délégué aux fonctions de conservateur » a finalement lieu le 24 mars, entérinée par un décret du 31 mars suivant ; il est bientôt assisté de Paul Leprieur, nommé attaché de conservation¹⁷⁰.

Pour Firmin Javel, critique au *Gil Blas*, « cette nomination [est] inattendue, – car il n'est pas dans les us administratifs de confier les postes importants à des hommes encore jeunes¹⁷¹ ». En réalité, elle participe d'une dynamique réformatrice assumée par le gouvernement dans le champ des Beaux-arts, et dont l'impulsion est donnée en deux temps : en 1890 et 1891, Léon Bourgeois¹⁷² et Henry Roujon sont nommés respectivement ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts et directeur des Beaux-arts, tous deux à l'âge de 38 ans.

¹⁶⁶ FIX, « Esquisses du jour. Léonce Bénédite », *Le Voltaire*, 26/03/1892.

¹⁶⁷ Louis-Oscar Roty (1846-1911), dessinateur de timbres et médailliste, premier Grand prix de Rome en 1875, grand prix de l'Exposition universelle en 1889.

¹⁶⁸ On évoque également le nom de Paul Lefort (1829-1904), historien de l'art espagnol et nommé en 1880 inspecteur des beaux-arts, chargé de l'organisation de l'enseignement du dessin dans les lycées, collèges et établissements municipaux en Algérie et en Corse, et de l'inspection des musées.

¹⁶⁹ « Le Luxembourg », *Le Paris*, 1892/03/23.

¹⁷⁰ Paul Leprieur (1860-1918), licencié ès-lettres, fut le premier diplômé de l'École du Louvre (mémoire de 3^e cycle sur l'Histoire du portrait peint et sculpté en France aux XIV^e et XV^e siècles jusqu'à Louis XI, soutenu en 1890) à intégrer le personnel du Musée du Luxembourg. Historien et critique d'art, il s'était notamment distingué en 1889 par la publication, dans le journal *L'Artiste*, d'une monographie consacrée à Gustave Moreau. Léonce Bénédite imita son ancien assistant dix ans plus tard, en publiant une monographie dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, et en consacrant à Moreau une année entière de son cours de l'École du Louvre (d'après l'introduction de Léon Deshairs à Jean Laran, *L'art de notre temps : Gustave Moreau*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1916, p. 16).

¹⁷¹ Firmin JAVEL, « Au Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 25/03/1892.

¹⁷² Léon Bourgeois (1851-1925), juriste, entreprend une carrière dans l'administration territoriale avant de s'engager en politique en tant que député, puis sénateur de la Marne. Il occupe plusieurs postes ministériels à partir de 1890, dont celui de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dans les cabinets De Freycinet 4 et Emile Loubet, jusqu'en novembre 1892.

7.3.2 Un « modèle d'impuissance architecturale » en héritage

7.3.2.1 La profession de foi architecturale du nouveau conservateur

Inquiet de sa légitimité et soucieux de faire évoluer la mission du musée, Léonce Bénédicté saisit l'occasion qui lui est donnée par la *Gazette des beaux-arts* de publier sa profession de foi muséographique, un peu plus d'un mois après sa prise de fonctions¹⁷³. Le premier axe de sa tribune concerne l'état des lieux des lacunes des collections et le projet de faire aboutir la création d'une véritable section d'art étranger et d'une section de gravure contemporaine. Le second touche la question de l'autonomie budgétaire du musée pour les acquisitions et la constitution d'une caisse des musées nationaux. Néanmoins, le conservateur consacre l'essentiel de son propos à l'enjeu architectural, en synthétisant la plupart des critiques positives et négatives formulées à l'encontre du nouveau musée, en particulier la galerie de sculpture, depuis sa construction :

[...] sans parler du plafond, que les nécessités budgétaires n'ont pas donné à l'architecte la liberté d'établir à une hauteur plus élevée, la salle est encore aujourd'hui insuffisante à contenir la représentation des chefs-d'œuvre contemporains dans cette branche si glorieuse de notre art, et son aspect justifie les critiques dont le Musée était récemment l'objet à la tribune de la Chambre¹⁷⁴.

Bénédicté fait ici certainement référence aux discussions ayant précédé l'adoption du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés, durant la séance du 12 novembre 1891. A cette occasion, le député Étienne Dujardin-Beaumetz¹⁷⁵, peintre de formation, n'avait pas manqué de rappeler la précarité dans laquelle étaient maintenues les collections nationales d'art contemporain, et en premier lieu les sculptures :

[...] pour construire un baraquement provisoire, on a dû prendre les économies de la buvette du Sénat, et vous y voyez entassés sans recul et sans jour les productions admirables de la sculpture, de cette sculpture française qui, sans interruption depuis les cathédrales jusqu'à nos jours, a été peut-être la plus éclatante manifestation du génie artistique français¹⁷⁶ !

¹⁷³ On peut supposer que les liens de Léonce Bénédicté et Édouard André, rédacteur en chef de la *Gazette* et ancien député du Gard, avec la région nîmoise, ont pu faciliter cette publication.

¹⁷⁴ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée des artistes contemporains », *Gazette des beaux-arts*, 05/1892, vol. 7, p. 403-404.

¹⁷⁵ Étienne Dujardin-Beaumetz (1852-1913), fils de préfet, formé à l'École des beaux-arts auprès d'Alexandre Cabanel, notamment, contribue à la fondation de la Société libre des artistes français et à la création de l'éphémère journal *L'Art libre, tribune des artistes* (1880-1881) avec Numa Coste et Emile Zola ; peintre spécialisé dans le genre militaire, il connaît un certain succès (mention à l'Exposition universelle de 1889) avant de s'engager dans une carrière politique. En 1892, il est député républicain de l'Aude depuis trois ans.

¹⁷⁶ *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, séance du 12 novembre 1891, p. 2333.

Le rapporteur du budget des Beaux-arts pour l'exercice 1892, le député Antonin Proust, ancien ministre des Beaux-arts dans l'éphémère gouvernement Gambetta en 1881, avait ensuite surenchéri au moment des débats sur la succession d'Arago au Luxembourg :

Le Luxembourg est à l'étroit, c'est incontestable, et jamais le Sénat ne laissera empiéter sur les bâtiments qu'il occupe. La sculpture surtout est empilée de telle sorte qu'il est impossible d'examiner aucune œuvre. D'un autre côté, ce musée est un peu loin relégué. Autant de raisons pour que l'on s'occupe de lui et que l'on cherche peut-être à l'installer ailleurs. Mais où¹⁷⁷ ?

Répondant à ces deux députés, Bénédictine, contrairement à Arago, assume publiquement les conséquences des défauts de conception du musée, et admet son absence d'exemplarité architecturale :

Le Musée du Luxembourg a encore cela de particulier qu'il est le premier Musée qui ait été spécialement construit dans ce but à Paris. On ne peut affirmer, malheureusement, qu'il puisse servir de modèle pour ceux qui devront être construits dans l'avenir¹⁷⁸.

Le conservateur insiste en outre sur l'urgence de planifier, à court terme, un agrandissement ou un relogement du musée dans un bâtiment assez vaste pour absorber l'accroissement des collections. Cédant à la pression exercée par des journalistes qui se demandent « Où en est ce projet ? A quelles calendes est-il reculé¹⁷⁹ ? », Bénédictine reconnaît l'existence de plusieurs projets d'agrandissements restés dans les cartons de Charles Gondoin, tout en s'interrogeant sur la possibilité de mettre l'un d'eux en œuvre, dans une conjoncture économique aussi difficile :

[...] il en est, parmi eux, dont la dépense ne s'élèverait pas à un chiffre bien inquiétant, mais à quel moment la situation financière du pays permettra-t-elle à la Chambre les sacrifices pourtant peu importants qu'on lui demanderait, et le Sénat, qui s'est montré une première fois si généreux, consentira-t-il de nouveau, dans un intérêt patriotique, à se séparer d'un autre morceau de son beau jardin¹⁸⁰ ?

A plusieurs reprises, Bénédictine accuse la presse d'exploiter cet enjeu architectural dans le seul but de faire du tirage et d'entretenir la confusion dans l'opinion publique :

[...] chaque année, aux approches de l'époque habituelle des travaux du Luxembourg, on peut voir circuler dans les journaux les entrefilets les plus fantaisistes au sujet de ce Musée. Tantôt il s'agit de l'agrandissement des galeries, tantôt du mouvement des œuvres lui-même. [...] Chaque année, lancée par des reporters à court de copie, la nouvelle de l'agrandissement prochain du Musée est portée dans les ateliers

¹⁷⁷ « Le Luxembourg », *Le Paris*, 23/03/1892.

¹⁷⁸ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée des artistes contemporains », *loc. cit.*, p. 403-404.

¹⁷⁹ « Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Éclair*, 20/03/1892.

¹⁸⁰ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée des artistes contemporains », *loc. cit.*, p. 402.

impatients ; chaque année la conservation du Musée est réduite à calmer ces fausses joies¹⁸¹.

7.3.2.2 Le bâtiment à l'épreuve des nouveaux accrochages et du sensationnalisme

Les deux premiers remaniements opérés sous la direction de Léonce Bénédict, en 1892 et 1893, constituent des moments privilégiés pour observer la manière dont l'enjeu architectural finit par rivaliser avec l'enjeu artistique et muséographique dans les discours publiés à la fois dans la presse généraliste et la presse spécialisée. Cette mise à l'épreuve rituelle, au cours de laquelle le conservateur soumet ses compétences de muséographe et de directeur artistique au jugement du public et à l'expertise des critiques d'art, permet à Bénédict de faire lui-même l'expérience de la gestion à flux tendus des collections, véritable « casse-tête » promis par la presse dès 1885, et que certains journaux ont, par la suite, surnommé par dérision le « système de l'Ôte-toi de là que je m'y mette¹⁸² ! »

Aussi, en août 1892, la *Chronique des arts* réagit-elle à une brève du *Rappel*, annonçant la fermeture du musée pour une vingtaine de jours le temps d'opérer un remaniement limité, disant, à la section de peinture :

Nous avons déjà fait observer que le Musée du Luxembourg fermait trop fréquemment ses portes, au grand détriment du public. [...] Fermer le Musée pendant vingt jours pour déplacer cinq tableaux, c'est peut-être exagéré¹⁸³.

Le conservateur, une nouvelle fois, se sent contraint à la fois de rectifier l'information manifestement erronée, donnée par le *Rappel*, et de réagir à la critique de la *Chronique des arts* :

L'Administration du Musée nous fait observer que la fermeture des galeries, contre laquelle le public réclame, n'a plus lieu qu'une fois l'an, en septembre ou octobre, les portes du Musée sont fermées, en moyenne, 12 à 15 jours, pour ce remaniement annuel qui, en 1892, ne comprendra pas moins d'une trentaine de tableaux et un certain nombre de sculptures, sans compter la section nouvelle des objets d'art décoratif. Nous enregistrons avec plaisir cette rectification, en demandant toutefois à l'administration que la fermeture des galeries soit aussi abrégée que possible¹⁸⁴.

En définitive, Bénédict semble avoir sous-estimé le problème : en novembre 1892, il est contraint de fermer le musée pendant près d'un mois¹⁸⁵ ; en 1893, pendant près de six semaines, entre mi-novembre et fin décembre.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 402 et 408.

¹⁸² Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 27/08/1887, p. 130-131. Expression reprise dans « Sensations de Paris », *Le Journal amusant*, 14/11/1891, p. 6.

¹⁸³ *Chronique des arts et de la curiosité*, 27/08/1892, p. 226-7.

¹⁸⁴ *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/09/1892, p. 234.

¹⁸⁵ La fermeture du musée a lieu entre le 8 novembre et le 4 décembre.

Les commentaires parus dans la presse à la suite de la réouverture du musée en 1892 et 1893, traitent systématiquement de la muséographie et de l'architecture. Les réactions concernant le réaménagement des collections se démarquent par leur discordance constante à une année d'intervalle. Une partie de la presse célèbre en 1892 une « véritable transformation¹⁸⁶ », à travers laquelle « un esprit nouveau se manifeste, plus soucieux de ses véritables devoirs : critique mieux renseignée dans le choix des ouvrages, méthode intelligente d'organisation et de classification utile¹⁸⁷ » ; certains vont même jusqu'à affirmer qu'il s'agit d'« une des choses les plus miraculeuses que nous ayons pu voir depuis de longues années¹⁸⁸ ». En 1893, l'accrochage de tapisseries des Gobelins sur les murs de la galerie de sculpture contribue à leurrer certains journalistes : « l'ancien "vestibule" apparaît donc complètement transformé, et l'impression glaciale qu'il donnait jadis disparaît¹⁸⁹ ». Eugène Richtenberger, amateur et critique d'art, corrobore cette impression positive dans la *Revue bleue* :

Sous l'habile direction de son conservateur, le Musée du Luxembourg vient de subir d'heureuses transformations, et Paris possède enfin un musée des maîtres contemporains digne de la capitale artistique du monde. [...] Ce réduit morne et désolé est devenu un salon de bonne compagnie dont les visiteurs vont, il faut l'espérer réapprendre le chemin¹⁹⁰.

Son témoignage est, toutefois, à considérer avec prudence ; si son expertise muséographique est réelle – il est le co-auteur d'une série d'ouvrages critiques sur la présentation des peintures dans les principaux musées d'Europe – son lien d'amitié avec son collaborateur, Georges Lafenestre, conservateur au Louvre et beau-père de Léonce Bénédict, a pu altérer son impartialité. A l'opposé, les commentateurs les plus modernistes dénoncent en 1892 le « fâcheux résultat qui irritait à bon droit, avant-hier dimanche, la majorité des visiteurs¹⁹¹ » ; le *Gil Blas*, parmi les journaux plus critiques, observe qu'« on a bien rarement vu des tableaux exposés avec une absence aussi absolue de tout sentiment des relations de valeurs. On n'a jamais vu accorder à tant de croûtes inavouables les honneurs de la cimaise¹⁹². »

7.3.2.3 Une vitrine nationale dépassée par la concurrence étrangère

L'accélération des missions de renseignement (d'initiatives ministérielle ou privée) à partir du dernier quart du XIX^e siècle, fournit un premier indice de l'inquiétude croissante du

¹⁸⁶ Louis GONSE, « Les remaniements du Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/12/1892, p. 299-300.

¹⁸⁷ Hippolyte DURAND-TAHIER, « La réouverture du Musée du Luxembourg », *La Plume*, n° 89, 01/01/1893, p. 17-18.

¹⁸⁸ « L'art à Paris : les remaniements du Luxembourg », *Le Paris*, 09/12/1892.

¹⁸⁹ « Actualités. Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 30/12/1893.

¹⁹⁰ Eugène RICHTEMBERGER, « Le Musée du Luxembourg : sa nouvelle installation », *La Revue bleue*, 27/01/1894, p. 114-117.

¹⁹¹ JUNIUS, « Musée national du Luxembourg », *Gil Blas*, 07/12/1892.

¹⁹² *Ibid.*

gouvernement au sujet de la position de la France dans le giron des grandes puissances culturelles et artistiques européennes : alors qu'Étienne Arago écrivait, dès 1880, que « c'est par l'inspection attentive et comparée des musées étrangers que l'on pourra s'instruire sur les conditions d'installation les plus avantageuses pour les tableaux et les statues »¹⁹³, Marius Vachon¹⁹⁴ en 1890, Octave Fidière¹⁹⁵ en 1891 et enfin Léonce Bénédict ne cessèrent par la suite de démontrer la supériorité de l'organisation des musées anglais face au modèle français¹⁹⁶ : les rapports établis à la suite de ces missions offrent, par leur synthèse des statuts et règlements, les conditions de possibilité d'une transposition juridique sur le sol français. A la suite de l'inauguration du nouvel accrochage du Luxembourg fin 1893, l'historien de l'art Noël Clément-Janin¹⁹⁷ regrette que, malgré les discours officiels vantant les progrès de la muséographie à l'étranger, le Musée du Luxembourg soit resté à l'écart de ces innovations :

Ainsi, depuis vingt ans, on prêche, en deçà de la Manche et du Rhin, l'imitation des musées anglais, flamands, bavares ou russes. Tous ceux qui s'occupent d'art, ou s'y intéressent, ont vu ou appris l'excellente organisation du South Kensington Museum, du British Museum, de la National Gallery, des musées d'Anvers, de Bruxelles, de la Pinacothèque de Munich, de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg ; ils savent que chaque école est classée à part, que les tableaux sont placés de manière à être vus sans fatigue, qu'ils portent les indications d'origine, d'époque, de sujet, de prix même, utiles à connaître, qu'enfin les catalogues sont faits avec une méthode qui ajoute encore à leur valeur scientifique. Vous croyez qu'on a tenu compte, en France, de ces avantages indiscutables¹⁹⁸ ?

Cette opinion n'est pas infondée : dès 1882, un rapport comparatif montrait qu'à tout point de vue, les musées français n'étaient pas assez dotés par rapport à leurs concurrents européens respectifs¹⁹⁹ ; les rapporteurs des Beaux-Arts s'étaient par la suite chargés de réitérer ce constat. Si les avis divergent sur la tentative de modernisation de la muséographie du Luxembourg, au point qu'il soit impossible de déterminer si le musée accuse encore, malgré tout, un retard par rapport à ses concurrents européens, les opinions convergent, en revanche, vers la condamnation unanime du bâtiment. Parmi les commentateurs, figurent des critiques

¹⁹³ Étienne Arago à Edmond Turquet, 19/08/1880, Arch. nat., F21 4435.

¹⁹⁴ Marius VACHON, *Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre... Mission de 1889, juin-juillet...*, Paris, Imprimerie nationale, 1890, 252 p.

¹⁹⁵ Octave FIDIÈRE, *Rapport au Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts... sur l'art et l'État en Angleterre*, Paris, Imprimerie nationale, 1891, 24 p.

¹⁹⁶ Voir à ce sujet Krzysztof POMIAN, « Musées français, musées européens », *loc. cit.*, p. 353, n. 8 et 9 et Agnès CALLU, *La Réunion des Musées nationaux, op. cit.*, p. 85. A noter le surcroît d'intérêt pour les musées espagnols à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1892.

¹⁹⁷ Noël Clément-Janin (1862-1947), historien et critique d'art, bibliophile, écrivain, fut chargé par Jacques Doucet, couturier, collectionneur et mécène, de constituer un cabinet d'estampes modernes, aujourd'hui à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art. Il fut également directeur de la revue *L'Estampe et l'Affiche*.

¹⁹⁸ Noël CLÉMENT-JANIN, « Chronique. Le Musée du Luxembourg », *Estafette*, 02/01/1894.

¹⁹⁹ Olivier RAYET, *Rapport sur la richesse et l'organisation comparées du Louvre, du Cabinet des Médailles, du Musée de Berlin, du British Museum et de l'Ermitage*, 1882. Cité par Léonce Bénédict, « La caisse des musées », *La Nouvelle Revue*, 15/10/1892, p. 549-71.

d'art influents – et parfois même agents de l'État – tels Roger Marx et Louis Gonse. L'exiguïté du bâtiment constitue la principale cible des critiques. En 1892, *Le Paris* observe que « cette misérable orangerie est et demeure toujours une orangerie. Il n'y a pas la place nécessaire pour mettre tout ce qui pourrait servir à l'instruction du public²⁰⁰ » ; Junius, dans le *Gil Blas*, avoue que « le local, modèle d'impuissance architecturale, nous a paru pire que jamais, sans parler de son insuffisance qui n'est pas le moindre de ses innombrables défauts [...]»²⁰¹ ; de son côté, le critique d'art Roger Marx, inspecteur principal des musées départementaux depuis 1889, constate amèrement que l'expérience menée par Léonce Bénédite n'a servi qu'à démontrer les limites des potentialités du nouveau musée :

Sans s'occuper de l'inappropriation du bâtiment à sa destination, le Musée du Luxembourg en est arrivé aujourd'hui, par l'insuffisance du local qui le contient, à végéter dans le *statu quo*. La réorganisation, à laquelle il vient d'être procédé, marque pour lui un terme d'aboutissement, un point de définitif arrêt. Aucune mutation n'est plus espérable ; se développer, ou simplement se tenir à jour, lui demeure à jamais interdit²⁰².

Après le second remaniement de l'ère Bénédite, fin 1893, les constats sont similaires :

On a souvent blâmé l'étroitesse de notre Musée « des artistes contemporains ». Ce blâme, il faut l'avouer, se fait chaque jour plus plausible, et l'habileté des conservateurs sera, dans un avenir prochain, impuissante à obéir aux exigences contemporaines : une trentaine d'œuvres de l'école française ont dû, cette année, trouver leur place dans les sections de tableaux²⁰³.

L'inadéquation du bâtiment à l'accomplissement de la mission du musée provoque des prises de position parfois radicales, comme celle de Noël Clément-Janin, qui est l'un des premiers à réclamer la destruction du musée, parodiant la célèbre formule attribuée à Caton l'Ancien :

Ce renouvellement est impossible avec le monument existant. Tout le bon vouloir et toute l'intelligence des conservateurs échouera contre le fait matériel. En conséquence, nous n'hésiterons pas à conclure : *Delendum est museum*²⁰⁴...

La position d'infériorité de la France par rapport à ses concurrents étrangers se vérifie également sur le terrain du confort de visite : « le confortable est toujours tout ce qu'il y a de plus rudimentaire si on compare ce musée à n'importe quel musée étranger²⁰⁵ » constate *Le Paris*, tandis que Roger Marx exprime son incompréhension face à l'indifférence d'un État qui se vante d'être « le foyer artistique de l'Europe et du monde ». Louis Gonse, rédacteur en

²⁰⁰ « L'art à Paris : les remaniements du Luxembourg », *Le Paris*, 09/12/1892.

²⁰¹ JUNIUS, « Musée national du Luxembourg », *Gil Blas*, 07/12/1892.

²⁰² ROGER MARX, « Le Musée de l'art contemporain », *Le Rapide*, 09/12/1892.

²⁰³ « Actualités. Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 30/12/1893.

²⁰⁴ Noël CLÉMENT-JANIN, « Chronique : le Musée du Luxembourg », *Estafette*, 02/01/1894.

²⁰⁵ « L'art à Paris : les remaniements du Luxembourg », *Le Paris*, 09/12/1892.

chef de la *Gazette des beaux-arts*, membre de plusieurs commissions et conseils placés sous l'autorité de l'administration des Beaux-arts, n'hésite pas non plus à s'engager dans le débat, en plaçant l'État devant ses responsabilités et en prenant fait et cause pour le principe d'une reconstruction dans le périmètre du jardin du Luxembourg :

Encore quelques efforts, quelques épurations nécessaires, quelques acquisitions intelligentes et le but sera bien près d'être atteint, surtout si les pouvoirs publics veulent enfin comprendre que le local destiné à un Musée de cette importance, à un Musée national au premier chef, est déplorablement insuffisant. Les emplacements ne manquent pas dans le jardin du Luxembourg ; il suffirait même d'ajouter une ou deux ailes à l'équerre bâtarde qui existe. Avec une décoration simple, une construction économique, ce serait, comme dépense, une misère ; les tableaux ne demandent rien que de larges surfaces et une belle lumière. Il faut vivre dans la capitale des Arts pour rencontrer une pareille matière une aussi inqualifiable indifférence²⁰⁶.

Louis Gonse, qui fut l'un des premiers critiques français à commenter²⁰⁷ les Rijksmuseum d'Amsterdam et Kunsthistorisches Museum de Vienne, ouverts respectivement en 1885 et 1891, compare implicitement la débauche de moyens incarnée par ces nouveaux musées des beaux-arts à l'étranger à la situation déplorable de la « pépinière » du Louvre. Le constat d'un déséquilibre est renforcé par l'annonce, au même moment, du projet de construction d'un musée d'art contemporain à Londres, sur l'initiative de Henry Tate, magnat de l'industrie sucrière et collectionneur averti d'art britannique ; ce projet, financé par Tate lui-même, doit être implanté sur un terrain mis à sa disposition par le gouvernement anglais, à l'emplacement de la prison de Millbank vouée à la démolition. Ironie du sort, le principe d'une galerie nationale d'art contemporain britannique, réclamé depuis les années 1880 en Angleterre, s'inspire explicitement du modèle incarné par le Musée du Luxembourg²⁰⁸.

Toutefois, l'idée d'une débauche de moyens, à l'image de ce qui a permis aux musées allemands et anglais de voir le jour, fait craindre à certains commentateurs la reproduction de l'erreur commise avec la construction du palais Galliera. Ce musée, l'un des rares bâtiments construits dans un but muséographique à Paris avant la fin du XIX^e siècle, devait abriter la

²⁰⁶ Louis GONSE, « Les remaniements du Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

²⁰⁷ Louis GONSE, « L'Inauguration du nouveau musée d'Amsterdam », *Gazette des beaux-arts*, 11/1885, p. 401-421. Louis GONSE, « Le Nouveau Palais des musées à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, 11/1891, p. 392-403.

²⁰⁸ *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/12/1892, p. 298-299. Voir à ce sujet l'analyse de la réception du projet dans la presse anglaise effectuée par Amy WOODSON-BOULTON, « The art of compromise. The founding of the National Gallery of British Art, 1890-1892 », *Museum and Society*, novembre 2003, vol. 1, n° 3, p. 147-169 ; voir aussi Julien BASTOEN, « La transtextualité à l'œuvre dans le domaine muséal : destins croisés du Musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du Museo de Arte Moderno dans les années 1890 », in Anne-Solène ROLLAND et Hanna MURAUSKAYA (éds.), *Musées de la nation : créations, transpositions, renouveaux. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 183-203, dans lequel nous analysons notamment la manière dont la National Gallery of British Art, après avoir transposé en Angleterre l'archétype du Musée du Luxembourg, a été érigée en modèle de réussite de la combinaison de l'initiative privée et de l'initiative publique par Léonce Bénédict.

collection privée de la duchesse de Galliera, qu'elle exposa finalement au palazzo Bianco, à Venise. Sur un projet de Léon Ginain, archétype de l'architecte officiel – prix de Rome, académicien, professeur à l'École des beaux-arts –, la construction débute en 1878 mais ne s'achève qu'en février 1894, pour un coût total de 6,5 millions de francs²⁰⁹. La duchesse, morte pendant les travaux, lègue le bâtiment à la Ville de Paris, qui peine à lui trouver un usage. Le critique Pierre Véron, avant même l'achèvement du palais, sous la forme d'une provocation, va encore plus loin que les journalistes qui, en 1890, annonçaient l'annexion probable du palais Galliera pour y exposer le trop-plein du Musée du Luxembourg :

Avez-vous entendu parler de la mésaventure du musée Galliera ? Il paraît que, décidément, on ne sait que faire de ce monument à la fois colossal et exigu, où tout a été sacrifié aux apparences extérieures. Tel qu'il est, il est voué à l'inutilité, et, autour de ses galeries inutilisables, bientôt l'herbe des champs croîtra. C'est moi qui n'hésiterais pas, à la place de l'État ! Je vous raserai ces colonnades superflues et j'élèverai là un musée véritable, à deux ou trois étages, où j'installerais les œuvres des artistes vivants, si honteusement empilées dans la grange du Luxembourg²¹⁰.

A l'intensification des critiques dans la presse, à partir de la prise de fonctions de Léonce Bénédict, correspond celle des revendications émanant de personnalités hautement influentes du champ artistique, qui s'érigent en porte-parole de la communauté des artistes. Le porte-parole le plus autorisé d'entre eux, le peintre Léon Bonnat²¹¹, profite de l'événement artistique le plus attendu de l'année – la remise des récompenses du salon annuel de la Société des Artistes français dont il est le président depuis 1892 – pour interpeler le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts Raymond Poincaré²¹², avec pour témoins Henry Roujon, Albert Kaempfen et Léonce Bénédict :

[...] ne pensez-vous pas, monsieur le ministre, que, si les morts doivent être glorifiés, les vivants, eux, ne doivent pas être oubliés ? Cette pensée m'est venue bien souvent à l'esprit en traversant les salles du Musée du Luxembourg, où, malgré les efforts les plus louables de l'administration des beaux-arts, les œuvres de nos artistes sont si défavorablement exposées. Ne suffira-t-il pas, Monsieur le ministre, d'appeler votre bienveillante attention sur l'installation provisoire de ce Musée, sur l'emplacement restreint dont il dispose, emplacement qui ne répond certainement pas au grand rôle que l'art joue dans notre pays ? Nous vous soumettons donc respectueusement, le vœu

²⁰⁹ Françoise TÉTART-VITTU, « Musée Galliera », in Béatrice DE ANDIA, Caroline FRANÇOIS et Aloys KLAEYLÉ (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 159–160.

²¹⁰ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 13/01/1894.

²¹¹ Léon Bonnat (1833-1922), élève de Léon Cognet à l'École des beaux-arts, connaît une consécration rapide sous le Second Empire ; plébiscité à plusieurs reprises au Salon annuel, il accède rapidement aux cercles politiques et artistiques les plus influents, et aux commandes les plus prestigieuses, en particulier de membres de la famille impériale. Il obtient la médaille du Salon en 1869, il est régulièrement invité à faire partie du jury avant d'être élu à l'Institut en 1881. Il devient professeur à l'École des Beaux-Arts en 1888 puis directeur en 1905.

²¹² Raymond Poincaré (1860-1934), avocat de formation, fils de polytechnicien, est nommé ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts sous le premier gouvernement Dupuy après s'être fait élire (1887) puis réélire (1893) député de la Meuse, département dont il est originaire.

de voir le Musée du Luxembourg devenir un musée digne de la France ; car, s'il est bon d'acclamer les morts, les morts qui sont notre gloire, nous ne devons pas oublier les vivants, ceux qui luttent vaillamment et avec éclat pour ne pas laisser s'affaiblir entre leurs mains le patrimoine sacré²¹³.

Pour Bonnat, la réflexion et l'action à mener pour améliorer l'exemplarité architecturale de la vitrine officielle de l'art contemporain en France doivent s'inscrire dans une problématique plus large : celle du maintien de l'attractivité et du rayonnement artistique et intellectuel français à l'échelle mondiale, et plus seulement européenne. En guise de réponse au souhait de Léon Bonnat, chaudement applaudi par un public acquis à sa cause, Poincaré fait un pas de côté ; il n'est simplement pas en mesure d'annoncer des mesures concrètes pour la résolution de la question du Luxembourg. Tout en se déclarant partisan de faire du Musée du Luxembourg « une façon de nouveau Louvre où l'on trouverait le moyen de donner aux talents contemporains une hospitalité plus digne et plus large », le ministre laisse entendre qu'il n'est pas le seul maître du destin du musée :

[...] les bonnes intentions, a-t-il fait observer, ne suffisent pas, et les ministres ont à compter avec des difficultés devant lesquelles il leur faut souvent s'incliner. Les bonnes idées n'en subsistent pas moins ; elles triomphent des difficultés à la longue et finissent un beau jour par germer, pousser et fleurir. Il n'y a donc pas lieu de désespérer, il n'y a pas lieu non plus de s'endormir. Il est bon, pour obtenir les réformes même les plus nécessaires, de stimuler l'opinion publique et de l'entretenir, sans se décourager, de la question²¹⁴.

Poincaré reconnaît entre les lignes que les ministres non seulement sont vulnérables aux crises politiques ou aux changements de majorité parlementaire, mais qu'ils n'ont par ailleurs qu'une marge de manœuvre limitée face aux Chambres, et plus particulièrement aux commissions du budget, pour lesquelles il a déjà été rapporteur à plusieurs reprises. Poincaré n'a effectivement pas le temps d'agir : alors que les élections législatives de l'été 1893 confortent la majorité républicaine modérée à la Chambre des députés, il hérite du portefeuille des Finances à la faveur du changement de gouvernement survenu en novembre 1893.

²¹³ « La distribution des récompenses du Salon », *Le Temps*, 02/07/1893.

²¹⁴ *Ibid.*

Chapitre 8.

L'affaire Caillebotte et ses conséquences architecturales

Six ans après l'inauguration du « nouveau musée » des artistes vivants à l'orangerie du Luxembourg – six ans, aussi, après la dernière exposition du groupe des Impressionnistes – l'administration des Beaux-arts est secouée par le scandale passé à la postérité sous le nom de « l'Affaire Caillebotte », c'est-à-dire la question de l'acceptation par l'État et de l'exposition au Musée du Luxembourg de soixante-neuf toiles impressionnistes léguées par le peintre et collectionneur Gustave Caillebotte. Abondamment discutée, analysée et documentée, l'affaire a suscité de vives polémiques parmi les historiens d'art et les spécialistes des politiques culturelles¹. Parmi les opinions les mieux étayées figurent celles de Jeanne Laurent, dans *Arts et pouvoirs en France de 1793 à 1981*, et de Pierre Vaisse, dans *La Troisième République et les peintres*². Avant eux, Germain Bazin avait soutenu que « si la collection Caillebotte fut en partie refusée, c'est moins l'administration des Beaux-arts qui en fut responsable que l'opinion, telle qu'elle se manifeste par la voix de la presse et l'autorité de l'Institut³ ». Cette préoccupation, certes naturelle, de chercher absolument un responsable à ce qui fut par la suite intégré à l'hagiographie consacrée aux Impressionnistes, détourna sans doute les chercheurs des véritables tenants et aboutissants du dossier.

Après un examen scrupuleux des archives, peut-être conditionné par la connaissance des dysfonctionnements au sein de l'administration des Beaux-arts, nous étions tenté de suivre

Jeanne Laurent dans son plaidoyer posthume à l'encontre de Henry Roujon, directeur des

¹ La majeure partie des correspondances relatives à l'affaire est conservée aux Arch. Mus. nat., P8 et L23, tandis que les procès-verbaux des séances du Comité consultatif des Musées nationaux relatifs à l'examen des pièces du legs sont conservées sous la cote *1BB/31. Les documents concernant la conception et la construction de l'annexe Caillebotte sont conservés aux Arch. nat., CP, Va/204 (documents 16 et 19 à 25), F21 6109, F21 6264, et au Sénat/DAPJ.

² L'historiographie consacrée à l'affaire Caillebotte renaît avec les recherches menées par Marie Berhaut depuis les années 1950, qui donnent lieu à la publication de la liste complète des pièces du legs Caillebotte (*Caillebotte, sa vie et son œuvre*, Paris, Bibliothèque des arts, 1977). À sa suite, Pierre Vaisse, dans sa thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 1980, puis Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France, histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, CIEREC, 1982, ont consacré un chapitre à l'affaire ; Pierre Vaisse et Marie Berhaut ont nuancé par la suite l'argumentation de Jeanne Laurent, notamment dans : Pierre VAISSE, « Le legs Caillebotte d'après les documents », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français (BSHAF)*, 1983, 201-208 ; Marie BERHAUT, « Le legs Caillebotte : vérités et contre-vérités », *BSHAF*, 1983, p. 209-223). Kirk Varnedoe, dans sa monographie sur Gustave Caillebotte (Kirk VARNEDOE, *Gustave Caillebotte*, traduit par Jeanne Bouniort, New Haven, Yale University Press, 1987, 220 p.), consacre une annexe à la question du legs. Enfin, Pierre Vaisse, dans une version réactualisée de sa thèse (Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », n° 1995, 1995, 476 p.), abordait de nouveau le sujet.

³ Germain BAZIN, *Les Impressionnistes au Jeu de Paume*, Paris, Somogy, 1972.

Beaux-arts⁴ ; seulement, il nous semble que l'auteur de *Arts et pouvoirs* ou bien a mésestimé la problématique architecturale qui sous-tend l'affaire, ou bien méconnaissait la posture pour le moins inconfortable du conservateur, Léonce Bénédict, préoccupé autant par l'asphyxie paralysant le Musée du Luxembourg que par sa volonté de ne pas déplaire à l'Académie. Rendons hommage à Pierre Vaisse pour avoir justement rappelé, en s'appuyant sur les sources, que « contrairement à ce que les commentateurs ont longtemps affirmé, le manque de place au Musée du Luxembourg n'était pas un mauvais prétexte inventé pour les besoins de la cause. La presse de l'époque avait souvent dénoncé les conditions scandaleuses dans lequel il était installé, depuis 1885, dans l'orangerie du Luxembourg⁵ ». Il suffit de citer en effet un passage d'un article paru dans *Le Matin* du 13 janvier 1895 pour le constater : « Parmi les motifs invoqués à juste titre contre l'acceptation en bloc figure en première ligne l'insuffisance des locaux du musée appelé à entrer en possession des legs⁶. »

Sans pour autant rejoindre l'opinion de Germain Bazin, nous pensons effectivement que le rôle de la presse fut déterminant dans la prise de conscience collective d'une anormalité de la situation d'un musée national comme le Luxembourg, non seulement par rapport aux musées de province récemment construits, mais aussi et surtout par comparaison avec les modèles établis à l'étranger, en particulier en Angleterre et en Allemagne, puis en Hollande⁷. Comme certains journalistes le soulignaient à l'époque, les marchands et amateurs d'art, amenés à séjourner dans ces pays, ramenaient de leurs voyages des impressions positives qui contrastaient vivement avec les réactions de stupéfaction et d'incompréhension que le manque d'envergure et l'immobilisme muséographique du pionnier des musées d'art contemporain pouvaient leur inspirer. Le poids de la concurrence avec les musées étrangers était devenu à ce point menaçant pour le complexe de supériorité français que le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts chargea Léonce Bénédict, en pleine affaire Caillebotte, de mener une enquête sur l'organisation des musées anglais⁸.

Concrètement, l'affaire Caillebotte déboucha sur une opération architecturale qui fut loin d'être spectaculaire par son emprise et son coût, mais qui représente, rétrospectivement, une

⁴ Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs en France*, op. cit., p. 84.

⁵ Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 161.

⁶ « Musée insuffisant. Entretien avec le conservateur du Luxembourg », *Le Matin*, 13/01/1895, Arch. Mus. nat., P8.

⁷ Le *Stedelijk Museum* (Musée municipal) d'Amsterdam fut inauguré en 1895.

⁸ Léonce BÉNÉDICT, *Rapport adressé à M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des cultes, sur l'organisation et le fonctionnement des commissions de "trustees" dans les musées de la Grande-Bretagne*, par M. Léonce Bénédict, Paris, Imprimerie nationale, 1895.

étape décisive dans l'évolution du concept du musée d'art moderne/contemporain. Nous ne pouvons qu'aller dans le sens de Luc Alary, qui écrivait en 1995 que la connaissance des principes muséographiques de Léonce Bénédite s'avère déterminante pour sortir d'une logique manichéenne de l'interprétation de l'affaire Caillebotte⁹. D'autre part, si la présence de Léonce Bénédite à la tête du Musée du Luxembourg marqua une rupture manifeste par rapport à la direction d'Étienne Arago en ce qui concerne le dynamisme de la politique d'acquisitions, la période 1894-1897, correspondant à la durée de l'affaire Caillebotte jusqu'à l'inauguration de l'annexe, fut d'une importance capitale dans la redéfinition des missions mêmes du musée national d'art contemporain et sanctionna la prise de conscience durable de la nécessité pour les conservateurs de s'impliquer personnellement dans les projets architecturaux.

8.1 L'« affaire » du legs Caillebotte

8.1.1 Le testament de Gustave Caillebotte et l'annonce du legs par Renoir

La pièce la plus importante du dossier, celle qui détermine la suite de l'affaire, est bien évidemment le testament du peintre et collectionneur Gustave Caillebotte, rédigé le 3 novembre 1876 et confirmé en 1883. Gustave Caillebotte avait hérité à 25 ans de la fortune de son père, juge au tribunal de la Seine. Il fit une première rédaction de son testament en 1876, dans la perspective de l'exposition universelle de 1878. Il souhaitait que cette exposition servît de prétexte à l'inauguration, au musée des artistes vivants, d'un lieu spécifiquement dédié à son legs, composé d'œuvres de peintres auparavant absents des cimaises du musée national :

Je désire qu'il soit pris sur ma succession la somme nécessaire pour faire en 1878, dans les meilleures conditions possibles, l'exposition des peintres dits intransigeants ou impressionnistes. [...] Je donne à l'État les tableaux que je possède, seulement comme je veux que ce don soit accepté et le soit de telle façon que ces tableaux n'aillent ni dans un grenier ni dans un musée de province mais bien au Luxembourg et plus tard au Louvre, il est nécessaire qu'il s'écoule un certain temps avant l'exécution de cette clause jusqu'à ce que le public, je ne dis pas comprenne, mais admette cette peinture¹⁰.

Or, jusqu'en 1885, ce n'est pas l'orangerie, mais bien le palais du Luxembourg, qui abritait les collections nationales d'art contemporain. Sachant pertinemment que le ministère de

⁹ « On a souvent interprété le refus par l'État d'une partie du legs comme une simple « démission » des fonctionnaires chargés de la politique artistique devant les pressions académiques, sans se soucier de la dimension proprement muséographique du problème. » Luc Alary, « L'art vivant avant l'art moderne », *loc. cit.*, p. 237.

¹⁰ Cité par Roland SCHAER, *L'Invention des musées*, *op. cit.*, p. 117-118.

l'Instruction publique et des Beaux-arts ne prendrait pas l'initiative de procéder à l'acquisition d'œuvres de ce mouvement artistique honni par l'Académie des beaux-arts en particulier depuis l'unique Salon des Refusés¹¹ créé sur la proposition de Napoléon III en 1863, Caillebotte choisit la solution du legs pour placer l'État devant le fait accompli par un biais légal, et le contraindre à exposer une collection indispensable à une compréhension globale de la production artistique des trente dernières années dans la vitrine officielle de l'art contemporain.

De surcroît, il mêlait à son legs la dimension du mécénat en proposant de prélever sur sa succession la somme nécessaire à la création des conditions idéales de présentation de son legs, devançant ainsi les arguments budgétaires qui auraient pu être opposés à l'exécution des travaux. Caillebotte insistait pour que son legs ne subît pas la loi généralement appliquée aux œuvres qui, faute de place au Luxembourg, étaient déposées dans des musées de province, des ministères ou des palais nationaux (palais de l'Élysée, Palais Bourbon, châteaux de Compiègne et de Fontainebleau notamment). En théorie tout au moins, l'appareil argumentaire de Caillebotte était infaillible. Nous verrons qu'en pratique, les clauses du testament furent non seulement détournées, mais aussi trahies par ceux-là mêmes qui étaient censés défendre la diversité des formes d'expression artistiques de leur temps. Il s'écoula onze ans entre la confirmation du testament en 1883 et la mort de Gustave Caillebotte le 21 février 1894. Entre temps, comme nous l'avons vu, le musée des artistes vivants était transféré du palais à l'orangerie du Luxembourg.

Prenant très à cœur son rôle d'exécuteur testamentaire, après concertation avec Martial Caillebotte, l'un des deux héritiers désignés¹², Auguste Renoir informe par une lettre en date du 11 mars 1894 le directeur des Beaux-arts de la substance du testament de Gustave

¹¹ Le Salon des Refusés, dont l'origine est relatée par Philippe de Chennevières dans ses *Souvenirs*, fut ouvert le 15 mai 1863 : le catalogue comprenait 687 numéros, parmi lesquels figuraient notamment des œuvres de Pissarro et Manet, artistes représentés dans le legs Caillebotte. Manet et Cézanne, appuyés par Zola, demandèrent le renouvellement de ce Salon en 1866 ; mais Napoléon III, échaudé par les critiques du public – et sans doute sous la pression de l'Académie des Beaux-arts ? – et isolé par l'opposition de son surintendant des Beaux-arts (Nieuwerkerke avait été nommé à ce poste le 30 juin 1863), ne donna pas suite à cette demande. La réaction de Nieuwerkerke est d'autant plus paradoxale qu'il se targuait depuis des années de proposer, avec son salon du vendredi, un lieu de confrontation des conceptions artistiques, comme l'écrivait Théophile Gautier en 1858 : « C'est une excellente idée qu'a eue là M. de Nieuwerkerke de créer un lieu de réunion, un salon d'art où puissent, sur un terrain neutre, se rencontrer les écoles rivales, les doctrines opposées, les talents antithétiques qui, pour s'aimer et se comprendre, n'ont quelquefois besoin que d'une conversation fortuite. Les artistes, à part quelques petits groupes que relie une admiration commune, vivent isolés, absorbés dans leur travail et se voient très-rarement ; des antipathies souvent imaginaires les divisent d'ailleurs : beaucoup croient se détester qui s'enchantent à première vue lorsqu'un tiers bienveillant les met en rapport. » Théophile GAUTIER, « Les Soirées du Louvre », *L'Artiste*, tome III, 5^e livraison, 31 janvier 1858, p. 69-70.

¹² Il semble que l'autre frère de Caillebotte, un prêtre, ne soit jamais intervenu directement dans le dossier.

Caillebotte¹³. Henry Roujon convoque alors le Comité consultatif des Musées nationaux, dont il espère obtenir des délibérations motivées sur les œuvres composant le legs.

Or, Jeanne Laurent rappelle à juste titre que le Comité consultatif des Musées nationaux (C.C.M.N.), alors présidé par Albert Kaempfen, « a compétence pour proposer au ministre d'accepter ou de refuser des œuvres d'art pour les collections nationales, [mais] n'a pas à justifier ses avis¹⁴ ». Comment expliquer, alors, que Roujon attache autant d'importance à ce que les membres du Comité – des conservateurs des Musées nationaux – justifient leurs positions ? Nous pouvons faire l'hypothèse que le directeur des Beaux-arts craignait que la question du legs divisât le Comité et que l'affaire, à partir du moment où la presse s'en emparerait, échappât à son contrôle. Le fait est que Roujon avait conscience qu'il ne s'agissait pas de n'importe quel legs : il considérait probablement le geste de Caillebotte comme un pied de nez posthume d'un peintre qui était surtout connu pour avoir défendu le groupe des Impressionnistes.

Les craintes de Roujon étaient fondées : la nouvelle s'était répandue comme une traînée de poudre et la presse s'en était aussitôt emparée, spéculant sur la composition du legs, dont personne – pas même les exécuteurs testamentaires – n'avait une idée précise. Lors de la séance du Comité consultatif des Musées nationaux, le 15 mars suivant, Albert Kaempfen ne laisse échapper aucune allusion aux consignes indiquées par Roujon à son chef de bureau, trois jours plus tôt. Le Directeur des Musées nationaux en avait-il d'ailleurs été informé ? Il semblerait en effet que Roujon ne l'ait pas mis au courant de ses intentions avant le 19 mars. Kaempfen se contenta donc d'annoncer le legs et de fixer au 20 mars la date de la séance suivante¹⁵.

8.1.2 Les questions réglementaires orientent les discussions

En prévision de la séance du Comité Consultatif des Musées nationaux (C.C.M.N.) qui devait se tenir le 20 mars suivant, Henry Roujon organisa le 19 mars 1894 une réunion informelle dans le local loué au 11, boulevard de Clichy, pour la présentation provisoire de la collection Caillebotte. En l'absence de compte-rendu de cette réunion, il faut se reporter au procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du lendemain pour se faire une idée des points qui furent abordés. Apparemment désireux de contraindre les héritiers et l'exécuteur testamentaire de

¹³ Auguste Renoir à Henry Roujon, 11/03/1894, Arch. Mus. nat., P8. Pissarro (né en 1830), Manet (né en 1832), Degas (né en 1834), Cézanne (né en 1839), Sisley (né en 1839), Monet (né en 1840), Renoir (né en 1841) faisaient tous partie de la génération du Salon des Refusés de 1863.

¹⁴ Jeanne LAURENT, *Arts et pouvoirs, op. cit.*, p. 85.

¹⁵ Procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du 15 mars 1894, Arch. Mus. nat., *1BB/31.

Caillebotte à concéder une acceptation partielle du legs par l'État, Roujon appela en renfort des fonctionnaires de l'administration des musées, parmi lesquels Léonce Bénédict, conservateur du Musée du Luxembourg, et Albert Kaempfen, directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre, à qui Roujon écrivait en forme de justification :

Il me paraît indispensable que nous ayons pu voir les œuvres et échanger nos premières impressions, avant que le Comité soit appelé officiellement à se prononcer. Que vaut la collection ? Tout y est-il acceptable ? Je l'ignore absolument, et je ne veux rien voir, ni rien entendre, en dehors des principaux intéressés, c'est-à-dire des représentants des Musées¹⁶.

Comme le souligne Jeanne Laurent, la démarche d'Henry Roujon était en contradiction avec le système établi pour évaluer la valeur des œuvres sur le point d'intégrer les collections de l'État : il tenait certainement à devancer le C.C.M.N., dont c'était justement l'attribution principale et dont les délibérations sans l'intervention du directeur des Beaux-arts étaient censées être un gage d'impartialité.

Roujon connaissait parfaitement les rouages des musées nationaux, en particulier les règlements plus ou moins explicites et officiels qui régissaient d'une part la mission du Musée du Luxembourg, induits par la problématique architecturale de la limitation des surfaces d'exposition, d'autre part les relations entre les musées du Luxembourg et du Louvre. Il s'appuya d'abord sur la proposition formulée par Philippe de Chennevières le 15 octobre 1863 et approuvée par Émilien de Nieuwerkerke, selon laquelle une œuvre ne pouvait rester au Luxembourg que dix ans au plus après la mort de son auteur ; au bout de ces dix ans intervenait le jugement qui affectait l'œuvre ou bien au Louvre, ou bien en dépôt dans un musée de province ou un palais national.

Comme nous l'avons déjà vu, cette proposition reposait sur une tradition tacite qui fixait à un minimum de dix ans après la mort de son auteur le délai nécessaire avant qu'une œuvre pût être jugée digne d'entrer au Louvre. Or, dans la pratique, cette tradition avait été fréquemment violée, depuis que des œuvres d'Ingres et de Delacroix avaient été transférées au Louvre moins de dix ans après la mort de leur auteur respectif. Comme le rappelait Étienne Arago en 1886, « [...] la porte de sortie du musée des contemporains ayant été ouverte avant le temps pour les toiles de ces deux maîtres, d'autres y ont passé. [...] »¹⁷ » Quoiqu'il en soit, à quels artistes pouvait donc s'appliquer ce règlement, dans le cas du legs Caillebotte ? Seuls Manet

¹⁶ Henry Roujon à Albert Kaempfen, 19/03/1894, Arch. Mus. nat., P8.

¹⁷ *Ibid.*

(mort en 1883) et Millet (mort en 1875), respectivement représentés par quatre peintures et deux dessins, étaient concernés par les clauses du règlement de 1863. En définitive, si, dès la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894, les deux dessins de Millet furent acceptés pour le Louvre, il fallut attendre le 17 janvier 1895, date de la dernière réunion dans le bureau de Roujon, pour que seulement deux des quatre peintures de Manet fussent retenues, et placées non pas au Louvre, mais au Luxembourg¹⁸.

Le deuxième argument avancé par Roujon, dans le même ordre d'idées, repose sur un règlement propre au Musée du Luxembourg, validé par le C.C.M.N. en 1886, à savoir « la nécessité où l'on s'est vu de limiter à trois ou quatre au plus les œuvres des artistes figurant aujourd'hui dans notre musée des contemporains¹⁹ ». Cité ici de manière approximative, ce règlement qui limitait strictement à trois le nombre d'œuvres par lesquelles un artiste pouvait être représenté sur les cimaises du Luxembourg s'était imposé après qu'on eut vérifié que le nouveau musée de l'orangerie ne pouvait pas contenir plus d'œuvres que les anciennes salles du musée au palais du Luxembourg²⁰. Le conservateur du musée, Étienne Arago, s'était empressé d'ajouter une seconde justification, structurale celle-là : l'augmentation exponentielle du nombre d'artistes en France et le développement du marché de l'art avaient entraîné l'augmentation proportionnelle du nombre d'œuvres produites, et il s'agissait de ménager la possibilité, pour les jeunes artistes, de voir un jour une de leurs œuvres acceptée au Luxembourg – il ne s'agissait, en somme, que d'un rappel utile de la mission première de cette institution. En pratique, ce règlement fut-il respecté ? Pierre Vaisse rappelle qu'« il avait été [...] appliqué avec rigueur jusqu'en 1894. Une exception fut faite alors en faveur de Meissonier, mort depuis peu ; mais il s'agissait de quelques petites études ne dépassant pas vingt centimètres, présentées sur un panneau unique²¹. » C'est en vertu de ce règlement qu'Henry Roujon insista pour que l'acceptation du legs ne portât pas préjudice aux artistes déjà exposés au Luxembourg, c'est-à-dire que les impressionnistes ne fussent pas représentés individuellement par un nombre d'œuvres supérieur à celui par lequel étaient représentés les artistes « officiels » – pour reprendre un terme utilisé par Léonce Bénédict – c'est-à-dire les Prix de Rome et leurs disciples : « Il ne serait pas possible de consacrer au profit des auteurs des ouvrages légués par M. Caillebotte une inégalité blessante pour leurs confrères²². »

¹⁸ Il s'agit d'*Angelina* et de *Le Balcon*, d'après Marie Berhaut, *Caillebotte, op. cit.* ; l'entorse au règlement ne semble avoir été signalée par aucun des acteurs impliqués dans le protocole d'acceptation du legs.

¹⁹ Procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894, Arch. Mus. nat., *1BB/31.

²⁰ Étienne ARAGO, « Introduction », *Notice des peintures...*, *op. cit.*, p. XXI.

²¹ Pierre VAISSE, *L'État et les peintres*, *op. cit.*, p. 161.

²² Procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894, Arch. Mus. nat., *1BB/31.

En d'autres termes, ce n'est pas tant le principe de l'acceptation totale du legs qui posait problème à Henry Roujon, que l'obligation d'exposer la totalité des œuvres du legs. En effet, si l'on excepte Millet, chacun des artistes concernés par le legs (Cézanne, Degas, Manet, Monet, Pissarro, Renoir, Sisley) était représenté par plus de quatre toiles²³. L'argument sous-jacent à la proposition du directeur des Beaux-arts de n'exposer qu'un tiers du legs pourrait être résumé de la manière suivante : pourquoi consentir à des peintres dont l'Académie des beaux-arts ne reconnaissait pas même la qualité d'artiste, puisque leur production menaçait directement les perspectives de perfectionnement de l'art national, des efforts que l'administration des Beaux-arts elle-même n'avait déjà pas été en mesure – pour des raisons difficilement explicables – de consentir à l'égard des artistes officiels²⁴ ?

8.2 Réactivation du débat sur la reconstruction du musée

8.2.1 La problématique architecturale évoquée dans le cadre du C.C.M.N.

Les considérations réglementaires, induites à l'origine par la problématique architecturale spécifique au Musée du Luxembourg, précèdent donc les justifications architecturales proprement dites dans l'orientation initiale de la prise de décision du C.C.M.N. et de la direction des Beaux-arts quant à l'acceptation partielle ou intégrale du legs Caillebotte. Toutefois, la problématique architecturale de l'insuffisance des espaces disponibles au Musée du Luxembourg va à la fois renforcer l'hypothèse d'une acceptation partielle du legs, mais aussi favoriser l'émergence de rumeurs annonçant la reconstruction ou l'extension du musée.

Comme on pouvait s'y attendre, le constat d'insuffisance des surfaces d'exposition disponibles au Musée du Luxembourg, amplement relayé dans la presse depuis la réouverture du musée en 1886, fournit un argument de poids à Henry Roujon pour justifier une sélection parmi le contenu du legs : « même si le legs était accepté en entier, le défaut de place dans le Musée du Luxembourg ne permettrait pas d'exposer tous les ouvrages légués²⁵ ». La séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894 ne fait que confirmer les propos d'Henry Roujon : ni Auguste Renoir, la veille, ni Albert Kaempfen, ni Léonce Bénédict ne furent en mesure de remettre en cause le « bien fondé de ces observations ». Après examen du procès-verbal, il s'avère que les propos relatifs à la discussion sur l'acceptation des toiles impressionnistes ne furent pas

²³ Cézanne : 5 ; Degas : 7 ; Manet : 4 ; Monet : 16 ; Pissarro : 18 ; Renoir : 8 ; Sisley : 9. Berthe Morisot, évoquée dans le testament de *Delendum est museum* Caillebotte, ne fut finalement représentée par aucune œuvre. D'après Marie BERHAUT, *Caillebotte, op. cit.*

²⁴ Sur l'esquisse du concept d'« art officiel » durant la Troisième République, voir Marie-Claude GENÈT-DELACROIX, « Esthétique officielle et art national sous la Troisième République », *Le Mouvement social*, n°131, avril-juin 1985, p. 105-120.

²⁵ Procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894, Arch. Mus. nat., *1BB/31.

retranscrits. Si l'on en croit le témoignage de Léonce Bénédicté dans un entretien accordé au *Bulletin de la vie artistique* en 1921 :

Une voix s'étant élevée [...] pour souligner l'insuffisance de certaines pièces, Pottier répliqua vivement qu'il n'en jugeait pas ainsi : « Tout ceci est de l'histoire, Messieurs, et pleine d'intérêt²⁶ !

Il fallut donc l'intervention d'un archéologue, conservateur des Antiquités Orientales au Musée du Louvre, pour orienter le débat vers une direction différente de celle vers laquelle Henry Roujon avait tenté, la veille, d'amener les protagonistes de l'affaire. Il était donc indispensable non seulement de considérer sans *a priori* la valeur artistique de chaque pièce, mais d'en évaluer également la valeur historique dans la perspective de la constitution d'une collection reflétant la diversité des mouvements artistiques du XIX^e siècle. A la suite de la délibération de la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894 portée le 4 avril suivant à la connaissance d'Eugène Spuller, le cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts demanda le 12 avril un état des pièces du legs avec l'indication de leur valeur respective. Après les discussions sur les valeurs esthétique et historique des éléments du legs, c'était donc au tour de la valeur patrimoniale d'être l'objet d'une enquête.

Mais la séance du 20 mars 1894 est d'une importance capitale, pas seulement en raison de la prise de conscience de l'intérêt de la collection Caillebotte du point de vue de l'histoire de l'art en France ; elle marque aussi la première mention, dans un cadre officiel, de la possibilité de construire, sur la terrasse du musée, du côté du jardin public du Luxembourg, « un baraquement provisoire²⁷ » pour y abriter la collection Caillebotte. Léonce Bénédicté exprime même à cette occasion l'idée que « l'acceptation de ce legs peut même hâter [...] la question de la reconstruction du Luxembourg qui est posée officiellement²⁸ ».

8.2.2 L'architecture au service de la représentativité artistique : Bénédicté et la question de l'extension du musée

Par sa proposition de construire, à l'emplacement de la terrasse de 275 m² occupée par les bronzes, un pavillon temporaire pour l'exposition du legs Caillebotte, Léonce Bénédicté tentait de concilier deux impératifs : résoudre le plus simplement – d'un point de vue essentiellement budgétaire et technique – et le plus vite possible la question du contenant architectural du legs Caillebotte. Mais on n'a encore jamais rapproché la proposition du conservateur du Musée du

²⁶ Adolphe TABARANT, « Le peintre Caillebotte et sa collection », *Bulletin de la vie artistique*, 01/08/1921, p. 405-413.

²⁷ Procès-verbal de la séance du C.C.M.N. du 20 mars 1894, Arch. Mus. nat., *1BB/31.

²⁸ *Ibid.*

Luxembourg des propos de son prédécesseur et formateur, Étienne Arago, parus dans la presse moins de trois ans auparavant :

La presse a parlé d'une extension possible ou projetée de la galerie, du côté de la terrasse occupée par les bronzes. Ce serait défigurer l'architecture et la bonne ordonnance des bâtiments. Rien de pareil n'a pu être proposé²⁹.

Comment expliquer que Bénédite – qui, en tant qu'adjoint d'Arago depuis 1886, pouvait difficilement ne pas être au courant des projets officiels et officieux d'agrandissement du musée – ait pris le risque de proposer une solution qu'Arago lui-même, au nom d'arguments strictement architecturaux, en référence au caractère et à la distribution du bâtiment, avait formellement repoussée ? Plutôt que de donner une réponse définitive, nous préférons, en l'absence de preuve irréfutable, émettre deux hypothèses. La première relève de considérations architectoniques et foncières ; elle s'appuie sur le contenu d'un entretien que Léonce Bénédite accorda au journal *Le Matin* l'année suivante :

En hauteur, l'adjonction d'un étage est impossible, vu le peu de solidité des murs et l'insuffisance des fondations. En largeur, l'addition de n'importe quel dégagement nécessiterait un empiètement soit sur les jardins de la présidence du Sénat, soit sur le jardin public du Luxembourg. A quelque parti qu'on se rangeât, il faudrait que l'empiètement fût autorisé par le Sénat, auquel une loi concède la jouissance absolue de tout le Luxembourg³⁰.

En d'autres termes, la permanence du lobby sénatorial et l'insuffisante solidité de l'extension de l'orangerie exécutée par Scellier de Gisors condamnaient par avance non seulement toute possibilité d'exhaussement du musée, mais aussi toute extension horizontale d'envergure³¹. Par conséquent, la seule extension envisageable était une extension dans les limites du terrain concédé au musée ; comme une extension du côté de la rue de Vaugirard était difficilement concevable, la seule possibilité viable restait l'adossement à la façade ouest, c'est-à-dire le long de l'avenue Férou du Jardin du Luxembourg, d'un pavillon-galerie.

La seconde hypothèse s'appuie sur la nécessité, pour Bénédite, de respecter les termes du programme annoncé dans son introduction au catalogue de 1894, consécutif au remaniement opéré pendant l'hiver :

[...] l'on doit se borner dans un musée à présenter logiquement et impartialement les faits, c'est-à-dire les œuvres, en laissant au public studieux le soin de conclure ; à ce

²⁹ « Le Musée du Luxembourg. Chez M. Et. Arago », *La Paix*, 19/12/1891.

³⁰ « Musée insuffisant. Entretien avec le conservateur du Luxembourg », *Le Matin*, 13/01/1895.

³¹ Ce sont ces mêmes arguments qui furent avancés par le Sénat et le Conseil des Bâtiments civils lors de l'examen des projets d'extension du musée proposés par Bénédite et Scellier de Gisors entre 1896 et 1904.

titre, il est tenu de respecter et de maintenir les œuvres se rattachant aux traditions du passé, mais sans craindre, tout en procédant avec tact et discernement, d'accueillir des formules plus nouvelles, quels que soient les engouements ou les préventions hostiles de la mode. Ce sont d'ailleurs là des principes de tolérance et de libéralisme, et des habitudes de méthode passés aujourd'hui dans nos mœurs et sur lesquels il n'est pas besoin d'insister³².

Le positionnement idéologique de Bénédite, que l'on peut rapprocher des propos tenus par l'archéologue Edmond Pottier pendant la séance du C.C.M.N. du 20 mars, relevait d'une conception nouvelle de l'art, et en particulier de l'art vivant : Bénédite tentait donc de redéfinir les missions d'un musée qui souffrait, jusqu'à présent, de sa comparaison avec les Salons. Comme l'écrit Luc Alary, « la volonté de représentativité implique une définition proprement historique de l'art vivant qui repose sur des critères plus tangibles que la seule réputation des artistes, leur degré d'acceptation par le public ou par les institutions artistiques³³ ». Ainsi, au moins en théorie, Bénédite s'affirmait plus libéral que le directeur des Beaux-arts. En pratique, Bénédite fut le premier conservateur du Musée du Luxembourg à procéder à des achats en dehors du circuit des Salons, prenant l'initiative d'aller sélectionner dans les ateliers les œuvres qu'il jugeait indispensables pour l'accomplissement de la mission pédagogique de l'institution : son rôle fut prépondérant dans l'acquisition par l'État, en 1892, des *Jeunes Filles au piano*, d'Auguste Renoir.

Comment, dès lors, ne pas être surpris par le décalage entre la stratégie d'un Roujon, prêt à sacrifier l'intérêt historique sur l'autel de ses ambitions carriéristes, et les bonnes intentions d'un Bénédite, convaincu que le Musée du Luxembourg ne devait plus être le seul reflet d'une esthétique d'État ? Le contexte de l'affaire Caillebotte donna aux lignes qui suivent une portée imprévue :

Si, comme Musée d'État, il ne peut guère tenir compte des hautes situations artistiques que l'État reconnaît ou confère lui-même, il ne doit point perdre de vue que l'État n'a pas plus à professer d'esthétique officielle en matière d'art que de morale en matière de religion³⁴...

Pourtant, dans les faits, cet écart idéologique entre les déclarations de bonne volonté du conservateur du Musée du Luxembourg et les préoccupations personnelles de Roujon, ne

³² Léonce BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg : notice*, Paris, L. Baschet, 1894.

³³ Luc ALARY, « L'art vivant avant l'art moderne », *loc. cit.*, p. 234.

³⁴ Léonce BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg : notice*, *op. cit.* On reste perplexe devant la récurrence de ce thème sous la plume de Louis Hauteœur, conservateur du Luxembourg entre 1930 et 1940, qui écrivait en 1931 : « Il faut, en effet, s'entendre sur le rôle d'un Musée : est-il une collection de bons exemples proposés aux élèves de l'École des beaux-arts et au public ? Il faudrait alors élaborer une doctrine officielle. Devons-nous souhaiter posséder une esthétique d'État, alors qu'il n'y a plus de religion d'État ? » Hauteœur [1931].

paraissait pas aussi évident. En effet, sans doute pour dissiper les soupçons qui auraient pu être portés sur lui, le directeur des Beaux-arts s'attira volontairement les foudres des critiques pour avoir fait acheter, sur les conseils de Mallarmé, le tableau *La Jeune femme en toilette de bal*, par Berthe Morisot, artiste citée dans le testament de Caillebotte mais non représentée dans le legs. Dans un entretien consenti par Bénédictine au *Bulletin de la Vie Artistique* quatre ans avant sa mort, on pouvait lire, à propos de cette acquisition provocatrice : « Cette opération si peu aventureuse déclencha la fureur des partisans de l'art officiel, déjà coalisés contre l'acceptation du legs des "barbouillages" du fonds Caillebotte³⁵. »

L'opinion exacte de Roujon à l'égard de la peinture des Impressionnistes est d'autant plus difficile à cerner qu'il utilise, chaque fois qu'il aborde le sujet, des périphrases suffisamment adroites pour contenter à la fois les académiciens et les défenseurs des Impressionnistes, sans jamais prendre parti ouvertement. La preuve en est son intervention à l'Assemblée nationale, le 15 mars 1897, où il déclara, au nom de son ministre :

Si nous sommes beaucoup à penser que l'Impressionnisme n'est pas le dernier mot de l'art, que ce mot a le droit d'être proféré, et que l'évolution impressionniste, qui a intéressé une partie du public, est un chapitre de l'histoire contemporaine de l'art, chapitre que nous avons le devoir d'inscrire sur les murs de nos musées³⁶.

Finalement, Bénédictine et Roujon se rejoignaient en ce qu'ils pensaient tous les deux tout bas ce que Charles Blanc, académicien et ancien directeur des Beaux-arts, avait écrit en 1878, lors de l'Exposition universelle :

Ces jeunes révolutionnaires [...] n'ont pas tout à fait tort, car c'est une idée juste que de noter rapidement, devant la nature les impressions qu'on éprouve là où elle nous offre un spectacle imprévu et piquant, n'eût-elle que pour un instant intrigué nos regards... Mais ce qui est bien entendu pour une étude, ne saurait constituer un tableau, et l'erreur des impressionnistes est justement de nous donner pour des tableaux, des œuvres hâtives qui ne sont que des études³⁷.

Comme le rappelle Geneviève Lacambre, « la noblesse des intentions initiales de cette institution lui interdit de s'intéresser pendant longtemps aux esquisses, et ce n'est que vers 1880 qu'Étienne Arago obtint pour le Musée du Luxembourg dessins et esquisses en rapport avec les tableaux achetés. Ce souci de l'œuvre finie a pesé lourd sur l'esthétique officielle du siècle et explique sans doute certaines des réticences vis-à-vis d'une partie des œuvres

³⁵ Adolphe TABARANT, « Entretien avec Léonce Bénédictine », *Bulletin de la vie artistique*, n°15 (1921), p. 405-413.

³⁶ Réponse d'Henry Roujon au sénateur Hervé de Saisy au Sénat, citée dans « La collection Caillebotte devant le Sénat », *Chronique des arts et de la curiosité*, 20/03/1897, p. 110.

³⁷ Charles BLANC, *Les Beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, Paris, H. Loones, 1878, p. 272.

impressionnistes léguées par Caillebotte, de facture trop libre et de petit format !³⁸ » Nous verrons que c'est précisément cet argument qui fit orienter le débat vers une scission géographique du legs, suivant des critères esthétiques.

8.2.3 Première réactivation de la polémique architecturale dans la presse

La rumeur de l'acceptation probable du legs Caillebotte par l'État se propage dans la presse, au moment même où le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Eugène Spuller est tenu informé des conclusions de la séance du C.C.M.N. du 20 mars. Les réactions, qui oscillent principalement entre résignation et résistance, se manifestent en deux temps : en avril 1894 d'abord, puis à la fin de l'été 1894, ensuite. Elles se cristallisent autant sur le contenu du legs que sur la double éventualité d'un agrandissement ou d'une reconstruction du musée.

Au mois d'avril 1894, l'hypothèse de la construction d'une extension du musée fait craindre, premièrement, l'enlaidissement du musée, déjà connu pour l'hétérogénéité de la construction :

Cette résolution, qu'on nous a donnée comme certaine malgré l'absence de M. Roujon, entraîne des conséquences dont on n'a pas, nous semble-t-il, assez apprécié la gravité. La première est qu'on va être obligé de construire, pour loger ces œuvres, un salon extérieur sur la terrasse du musée, qui en sera un peu plus laid. C'est là un mal relatif³⁹.

Deuxièmement, la validation du principe d'une solution provisoire à un accroissement imprévu et substantiel de la collection risque de remettre aux calendes grecques la recherche d'une solution définitive à la saturation des espaces d'exposition du musée⁴⁰, notamment de la section de sculpture, « où les statues s'entassent de la façon la plus désastreuse⁴¹ ». Troisièmement, cet agrandissement provisoire se ferait très certainement en empiétant, une nouvelle fois, sur la partie publique du jardin du Luxembourg, ce que dénonce le peintre Sabine Méa, qui s'était déjà affirmée comme un des plus farouches défenseurs de l'intégrité et de l'utilité sociale et hygiénique du jardin du Luxembourg dans les années 1880 :

J'espère que, cette fois encore, le projet d'agrandissement ratera ; en voici la raison. Au nom de la santé publique, des enfants et des malades qui viennent demander un peu d'air à ce poumon de Paris, déjà trop rétréci, trop atrophié : le jardin du Luxembourg ; pour l'honneur de notre capitale, qui le cède beaucoup en cela aux autres capitales de l'Europe ; pour ne pas la priver d'un luxe charmant et surtout

³⁸ Geneviève LACAMBRE, « Les achats de l'Etat aux artistes vivants : le Musée du Luxembourg », in *La jeunesse des Musées, op. cit.*, p. 269-277 (p. 277).

³⁹ « Échos du matin », *Le Matin*, 04/04/1894.

⁴⁰ « Les on-dit », *Le Rappel*, 10/04/1894.

⁴¹ « Échos du matin », *Le Matin*, 04/04/1894.

nécessaire, il se trouvera des gens qui protesteront, qui prouveront que, le premier agrandissement ayant consisté en la construction d'une aile gauche, le second ne peut raisonnablement être que la construction d'une aile droite. Or, cette aile droite il faudrait la mettre, non pas sur le jardin du peuple, de ce grand peuple qui a plus de trois millions de têtes à Paris, mais sur le jardin privé du président du Sénat, jardin inutile où personne ne pose le pied. Et de l'agrandissement il ne sera plus parlé, voilà ce que je prédis⁴².

Quatrièmement, la perspective d'une extension dédiée uniquement à l'exposition collection privée léguée à l'État fait naître chez certains commentateurs la crainte que cette situation crée un précédent qui risque de se reproduire à chaque fois qu'un amateur d'art voudra donner ou léguer à l'État tout ou partie de sa collection d'œuvres modernes :

[...] Que deux ou trois amateurs d'art veuillent suivre l'exemple de M. Caillebotte, et l'on se trouvera obligé, pour ne pas mécontenter leurs admirateurs, de bâtir deux ou trois ailes nouvelles à notre musée national d'art moderne. A moins qu'on ne prenne le parti de déménager quelques douzaines de maîtres dont le vieux jeu a cessé de plaire, et qu'on enverra en province distraire les bonnes gens qui ont conservé les goûts naïfs⁴³.

Une telle débauche de moyens pour la collection d'un particulier mettrait ainsi en évidence, par contraste, la situation délicate du reste des collections de peintures, critiquées pour leur manque de représentativité :

Les œuvres d'art sont à l'étroit, les salles sont insuffisantes : un très grand nombre d'artistes qui ont le droit d'y être représentés n'y ont pas une seule toile ; les écoles diverses, qui ont chacune des représentants de grande valeur, n'y trouvent point de place ; les achats de l'État sont restreints par suite de cette situation, et nous sommes contraints d'envoyer aux expositions et aux musées de province un stock d'œuvres achetées que nous ne savons où mettre⁴⁴.

Un article anonyme, paru dans *Le Soir*, aborde le problème de manière sarcastique, en exprimant les points de vue – fictifs ? – des différents organes institutionnels impliqués dans un éventuel projet d'agrandissement du Musée du Luxembourg :

A la direction des Musées

– Que va-t-on faire, demandons-nous, pour placer les œuvres de Caillebotte ? De quelle manière agrandira-t-on le Musée du Luxembourg ?

– Ceci regarde la direction des Bâtiments civils. [...] il ne peut être question d'aménager de nouveaux locaux tant que le budget des musées sera restreint à la

⁴² Sabine MÉA, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 11/04/1894.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ « Au Musée du Luxembourg », *Le Soir*, 09/04/1894.

portion congrue. Ce n'est d'ailleurs pas de nouvelles salles qu'il faudrait créer, mais un musée entièrement nouveau. Nous n'en sommes pas là. [...]

Aux Bâtiments civils

La direction des bâtiments civils ne pense rien du tout. Elle n'a pas été saisie de la question.

– Pour qu'elle le soit, il faut, nous dit-on, ou que le musée brûle, – adorable perspective ! – ou que la Chambre des députés et le Sénat votent un projet de loi. En fait, il n'y aura rien de nouveau jusqu'à ce que : 1° le conseil d'État ait approuvé l'acceptation du legs ; 2° que le ministre de l'instruction publique décrète ladite acceptation ; 3° que les crédits soient demandés au Parlement ; 4° qu'ils soient votés. Mais il est peu probable que les crédits proposés soient assez élevés pour permettre l'aménagement complet que l'état actuel du musée nécessite. On se contentera d'installer une salle provisoire.

A la Société des artistes français

[...] M. Bonnat, que nous avons eu l'honneur de rencontrer au Palais des Champs-Élysées, nous dit :

– Nous n'avons aucun espoir. On craignait que l'on ne nous installât une baraque pour faire suite à la baraque actuelle. Nous n'aurons même pas cela⁴⁵.

Ces quelques lignes sont riches d'enseignement : outre le fait qu'elles font ressortir l'absurdité de la situation, elles sont d'abord révélatrices d'une absence de communication entre les différentes composantes des administrations concernées par la question d'un agrandissement du Luxembourg ; elles confirment ensuite le fait que la direction des Musées, pour toute question d'ordre architectural, doit passer par la direction des Bâtiments civils, qui dépend de nouveau du ministère des Travaux publics depuis 1890⁴⁶ ; elles trahissent en outre l'intériorisation, par les administrations concernées par un projet de reconstruction du Musée du Luxembourg, de la très faible probabilité du vote de crédits spéciaux pour une telle opération. Enfin, à l'arrière plan de cet instantané de la situation du Musée du Luxembourg, demeurent les attentes sans cesse renouvelées et insatisfaites des sociétés d'artistes.

⁴⁵ *Ibid.* L'emploi du mot « baraque » pour faire allusion au Musée du Luxembourg est à rapprocher de celui qu'en fit un autre journaliste, moins d'un an plus tard : « Dans un de nos précédents Courriers, nous constatons, en protestant, l'insuffisance lamentable d'un autre édifice – peut-on donner ce nom ambitieux à la baraque où l'on a, provisoirement, espérions-le, entassé les œuvres des artistes vivants ? » « Musée insuffisant. Entretien avec le conservateur du Luxembourg », *Le Matin*, 13/01/1895 (Arch. Mus. nat., P8).

⁴⁶ Le service des Bâtiments civils avait été de nouveau transféré au ministère des Travaux publics par un décret en date du 5 juillet 1890. Le nomadisme tutélaire de ce service est résumé dans Paul Dupré et Gustave Ollendorff, *Traité de l'administration des Beaux-arts. Historique, législation, jurisprudence...*, 2 vol., Paris, Paul Dupont, 1885 et dans Antonin Proust, *L'Art sous la République*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1892. En avril 1894, c'est Charles Jonnart qui était ministre des Travaux publics, et par conséquent président du conseil des Bâtiments civils.

8.2.4 L'hypothèse d'une délocalisation vers les « annexes » des musées nationaux

Roujon et Bénédicté tentent de régler la question de l'acceptation du legs en mai 1894. Martial Caillebotte, après avoir consulté son notaire, prend conscience de l'importance de faire respecter la lettre du testament. Il fait convoquer, par l'intermédiaire de Renoir, une audience dans le bureau de Roujon, le 2 mai. Le directeur des Beaux-arts, qui avait prévenu le 20 mars le seul héritier présent et l'exécuteur testamentaire de l'éventualité d'une exposition partielle du legs même en cas d'acceptation totale, obtient que l'État choisisse les tableaux susceptibles d'être exposés au Luxembourg, et que les autres pièces de la collection restent en possession de la famille mais à la disposition de l'État.

Cette « combinaison » avait l'avantage, comme le souligne lui-même Roujon, de permettre à l'administration des Beaux-arts d'effectuer une sélection des « morceaux les meilleurs de la collection », procédé qui n'était, finalement, pas si éloigné de la démarche habituelle préliminaire aux acquisitions pour le Musée du Luxembourg, et qui, de surcroît, permettait à court terme de limiter le nombre de cibles potentielles des critiques de l'Académie des beaux-arts. Le 11 mai, Roujon demanda à Kaempfen une liste d'œuvres susceptibles d'être exposées immédiatement au Luxembourg. Le directeur des Musées nationaux chargea Bénédicté de dresser cette liste.

Ce dernier refusa l'arrangement passé entre Roujon, Renoir et Martial Caillebotte, sous prétexte que l'administration des Beaux-arts ne pourrait pas laisser en possession des héritiers des œuvres devenues propriété de l'État ; la combinaison proposée risquait en effet d'être rejetée par le Conseil d'État. La question de l'acceptation intégrale et immédiate du legs était donc de nouveau posée. Toutefois, l'idée d'une sélection, évoquée au cours de l'audience du 2 mai, finit par séduire Monet et Renoir, convoqués par Bénédicté en juin 1894, conformément à la mission que lui avait confiée Kaempfen⁴⁷ ; dans une lettre du 22 juin, le conservateur du Luxembourg rapportait au directeur des Musées nationaux :

[ils] se sont montrés d'autant plus disposés à cet arrangement, qu'ils seraient très fâchés, m'ont-ils déclaré, d'être représentés ou de voir représenter leurs amis dans un établissement public par des ouvrages incomplets, insuffisants, et qui seraient de nature à leur porter plutôt préjudice⁴⁸.

⁴⁷ Entre temps, étaient intervenus des changements à la tête de la présidence de la République ainsi qu'à la tête du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Georges Leygues succédant à Jacques Spuller. Cela n'eut aucune incidence sur le sort des principaux protagonistes de l'affaire.

⁴⁸ Léonce Bénédicté à Albert Kaempfen, 22/06/1894, Arch. Mus. nat., P8.

L'argument était irréfutable ; puisque le souci d'excellence présidait à la mission même du Musée du Luxembourg, les artistes concernés par le legs ne pouvaient que s'incliner⁴⁹. Conscient que l'éventualité d'un nouvel agrandissement de l'orangerie – cette fois-ci sans le concours pécuniaire du Sénat – poserait plus de problèmes qu'elle n'en résoudrait, Bénédite orienta donc le débat, lors de son entrevue avec Renoir et Monet, vers la perspective d'une exposition du legs soit au château de Fontainebleau, soit au château de Compiègne, considérés comme de prestigieuses « annexes » du Louvre et du Luxembourg⁵⁰. En l'attente de la décision du Conseil d'État, en suspens après l'assassinat du président de la République Sadi Carnot le 24 juin 1894 et la formation, le 1^{er} juillet, d'un nouveau gouvernement, Léonce Bénédite, dans une entrevue accordée à la revue *L'Artiste* au mois d'août suivant, parla du transfert du rebut du legs Caillebotte dans l'une des annexes des musées nationaux comme d'une chose acquise⁵¹.

8.2.5 Discrédit de l'action de l'État

8.2.5.1 De la rumeur à la mise en cause conjointe de la presse et de l'administration

L'assassinat de Sadi Carnot a des conséquences inattendues sur la mobilisation du champ artistique. La suspension de la cérémonie de remise des récompenses du salon de la Société des Artistes français au palais de l'Industrie entraîne l'impossibilité, pour son président Léon Bonnat, de renouveler le vœu, qu'il avait formulé l'année précédente, de voir le Musée du Luxembourg reconstruit dans un avenir proche⁵². La réaction immédiate qu'on aurait pu attendre à la suite de la proposition de Bénédite d'exposer la collection Caillebotte dans des annexes des Musées nationaux est, en définitive, différée au début de l'année 1895, pour des raisons qu'on a peine à élucider. La mobilisation de la presse connaît une seconde phase au mois d'août 1894. Cette seconde phase permet d'observer les mécanismes qui transforment une simple rumeur, fondée sur une information partiellement fausse, en une véritable polémique sur laquelle les démentis et les tentatives d'autorégulation n'ont qu'une prise limitée.

⁴⁹ Léonce Bénédite reformula cet argument en 1899 : « Qui dit musée dit sélection. / Il importe, certes, de se montrer impartial, mais sans indifférence, tolérant, mais sans faiblesse, si l'on ne veut pas laisser abaisser le niveau artistique du Musée et diminuer ainsi son prestige et son autorité. » Léonce Bénédite, « Note sur le programme de reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier manuscrit, Paris, 25/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁵⁰ Ce statut est confirmé par les catalogues de l'époque, d'après Pierre VAISSE, *La Troisième République et les peintres*, op. cit., p. 163.

⁵¹ Léonce BÉNÉDITE, « La collection Caillebotte et l'école impressionniste », *L'Artiste*, 08/1894, vol. 8, p. 124-133.

⁵² « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

On peut en attribuer l'origine à la confusion occasionnée par la parution de deux brèves contradictoires dans *Le Gaulois* et *La Presse*, respectivement les 8 et 9 août. Alors que les deux quotidiens annoncent que le directeur des Bâtiments civils, Jules Comte, vient d'adresser au ministre des Travaux publics un rapport concluant au dépôt d'un projet de loi, *Le Gaulois* prétend que ce projet de loi prévoit l'ouverture de crédits « nécessaires à la construction, dans une autre partie du jardin du Luxembourg, d'un édifice qui serait spécialement destiné au musée⁵³ », quand *La Presse* corrige l'information donnée par *Le Gaulois* et avance de son côté, sur la foi d'un démenti émanant soi-disant de la direction des Beaux-arts, que ces crédits permettraient de financer « l'achèvement du musée⁵⁴ », en d'autres termes de construire les ailes manquantes d'un projet attribué aux architectes du palais du Luxembourg, projet, qui, à l'exception d'un croquis dessiné à main levée par Étienne Arago, n'a pourtant jamais fait l'objet d'une étude officielle par les architectes. *La Presse* évoque même un lobbying très actif de la part de Léonce Bénédicté auprès du directeur des Musées nationaux, Albert Kaempfen, et de ce dernier auprès de Jules Comte, son homologue aux Bâtiments civils. Un troisième quotidien, *Le Matin*, intervient à la suite pour démentir chacune des versions données par ses concurrents, après renseignements pris auprès du ministère des Travaux publics⁵⁵. Un second article anonyme publié dans *Le Matin* se propose de dissiper tout malentendu :

La reconstruction du musée du Luxembourg a été annoncée ces temps derniers. On a démenti depuis la nouvelle. Elle était au moins prématurée, mais non complètement fausse, car il est vrai que dans son rapport annuel, fait en prévision du vote du budget sur les travaux urgents à exécuter dans les bâtiments civils, M. Jules Comte a mentionné la réédification de notre musée d'art moderne. Le démenti qu'on a donné paraît cependant avoir une raison officielle, et c'est fâcheux⁵⁶.

Cette tentative d'autorégulation de la rumeur par la presse confirme, une fois encore, l'analyse que faisait Bénédicté de ce phénomène journalistique deux ans plus tôt⁵⁷. Les périodes de vacances des Chambres et la fermeture du musée pour le renouvellement de l'accrochage coïncident généralement avec le développement des rumeurs sur la reconstruction du musée. La conscience professionnelle et la lucidité de certains journalistes les incitent même à s'improviser enquêteurs pour interroger la véracité des informations diffusées par la presse. C'est le cas de l'écrivain et critique Jules Decloux, qui, sous le pseudonyme de Pierre Sandoz,

⁵³ « Échos de Paris », *Le Gaulois*, 08/08/1894.

⁵⁴ « Nouveau musée du Luxembourg », *La Presse*, 09/08/1894.

⁵⁵ « Échos du matin », *Le Matin*, 09/08/1894.

⁵⁶ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

⁵⁷ Voir *supra*.

prétend rétablir la vérité objective sur la situation réelle des projets relatifs au Musée du Luxembourg :

La reconstitution si vivement désirée du Musée du Luxembourg ayant été annoncée comme prochaine, j'ai voulu savoir ce qu'avait de fondé cette intéressante information. Était-il vrai que les plans fussent définitivement, arrêtés, et que le directeur des bâtiments civils ait présenté son rapport au ministre de l'Instruction publique ? Hélas ! une fois encore, quelqu'un de bien intentionné avait pris un désir pour une réalité⁵⁸.

Loin d'être dupes, plusieurs journalistes suggèrent que l'expression du fantasme de la reconstruction dans la presse répond à la légèreté, pour ne pas dire à la virtualité, du traitement de l'affaire par les administrations concernées. Le critique Pierre Véron, dans le *Monde illustré*, laisse même entendre que l'enlisement de la question du Musée du Luxembourg tourne à la mauvaise farce, dont les auteurs ne sont pas forcément ceux que l'on pourrait attendre :

Un mystificateur avait annoncé, l'autre jour, qu'on était enfin décidé à bâtir un autre musée à peu près digne de Paris. C'était tellement sensé que je n'y ai jamais cru. Et j'ai bien-fait ; le hangar persiste⁵⁹.

Si le sort du Musée du Luxembourg semble nuire à l'image de la capitale française, l'administration et la presse en sont conjointement responsables, sous la plume de certains commentateurs, autant par leur promptitude à dénoncer unanimement la situation du musée que pour leur commune incapacité à faire évoluer la question de la reconstruction dans le bon sens. La bureaucratisation et la complexité des procédures d'une part, et le manque de pragmatisme des journalistes d'autre part seraient donc, notamment pour Jules Decloux, les principales causes d'un *statu quo* regrettable :

A qui la faute ? A l'administration d'abord, à la presse dite artistique ensuite. La première est une paperassière qui se nourrit de rapports préparatoires, de voiturées de devis, de boisseaux de calculs ; la seconde est une théoricienne bavardant à la légère, pas pratique pour un sou, très peu soucieuse des extériorités, ardente seulement aux vaines discussions⁶⁰.

Difficile, dès lors, de trouver des circonstances atténuantes dans ce qui a tout l'air d'une forme de procès de l'intervention, ou plutôt, de l'inaction de l'État dans le champ artistique.

⁵⁸ Pierre SANDOZ, « La semaine artistique (lettres et beaux-arts) », *Le Monde artiste*, 26/08/1894. Jules Decloux (1859-1922), écrivain, poète, chansonnier, critique littéraire et musical, fut également bibliothécaire de la Bibliothèque de l'Opéra de 1912 à 1922. Le pseudonyme Pierre Sandoz est emprunté à un personnage de roman d'Émile Zola.

⁵⁹ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894.

⁶⁰ Pierre SANDOZ, « La semaine artistique (lettres et beaux-arts) », *loc. cit.*

Pour certains, l'attentisme des deux administrations concernées – Beaux-arts et Travaux publics – paraît s'expliquer par l'intériorisation, par les agents mêmes de ces administrations, du risque de résistance des Chambres à voter des crédits exceptionnels pour ce type de projet architectural, dans un pays où la tradition de la réutilisation de bâtiments existants demeure tenace :

Ce qui a pu donner naissance à cette nouvelle c'est que, depuis longtemps, l'administration compétente ne cesse de se plaindre de l'exiguïté des constructions et de l'installation déplorable et délétère du local. Mais la dépense de nouvelles salles serait considérable et aucun devis n'a encore été établi en prévision de crédits... futurs⁶¹.

Pour d'autres, l'attentisme n'est que le reflet d'une incapacité chronique des deux administrations à passer des paroles aux actes :

Pour vivement souhaitée qu'elle soit par tous les artistes, la reconstitution du musée contemporain restera longtemps encore à l'état de projet. La direction des beaux-arts et celle des bâtiments civils sont fort bien disposées en faveur de l'idée qui fait l'objet de leur préoccupation constante paraît-il. C'est dire que le nouveau Musée du Luxembourg est une chose à laquelle on pense toujours, mais dont on ne parle jamais sérieusement⁶².

Les critiques se focalisent également sur l'incapacité de l'État à hiérarchiser les priorités en matière de dépenses publiques :

Quel étrange peuple nous faisons ! Et comme nous nous complaisons dans les antithèses et les contradictions absurdes ! D'une part, on comble les artistes, chez nous, de réclames, de décorations, d'adulations ; d'autre part, on les loge misérablement dans une manière d'écurie. Les Expositions individuelles ou par groupes pullulent chaque année avec une abondance de plus en plus excessive, et l'on ne veut rien faire pour assurer la dignité d'une Exposition qui a la prétention de consacrer les talents acquis et de sanctionner les gloires définitives. En voilà du pataugement incompréhensible ! Mais on gâchera, d'autre part, sans sourciller, des douzaines de millions pour expérimenter un explosif, – pas celui de Turpin, par exemple, – qu'on lâchera ensuite avec la même précipitation. On a beau y être habitué, ces incartades-là déroutent toujours⁶³.

Ce constat d'un déséquilibre dans l'affectation des dépenses publiques au détriment des Beaux-arts tend à être confirmé par la diminution de la part des dépenses « culturelles » dans le budget total de l'État : si, dans les années 1890, l'aide à la création (encouragement aux artistes vivants, construction de nouveaux monuments, entretien et création d'établissements

⁶¹ « Échos du matin », *Le Matin*, 09/08/1894.

⁶² Pierre SANDOZ, « La semaine artistique (lettres et beaux-arts) », *Le Monde artiste*, 26/08/1894.

⁶³ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894. Véron fait ici allusion à la découverte fortuite de la mélinite par Eugène Turpin, propriétaire d'une fabrique de jouets en caoutchouc, en 1885.

de formation artistique...) représente environ 45% du total des dépenses « culturelles », soit environ 10 millions de francs, la part de ces dernières dans le budget total de l'État chute de 0,72 à 0,66% entre 1890 et 1895⁶⁴. Mais ce déséquilibre, pour Pierre Véron, est également mis en abyme par l'incohérence de l'intervention de l'État dans le champ culturel, manifeste dans le contraste entre la situation critique de la vitrine officielle de la création contemporaine française et le maintien d'une régulation du champ artistique par l'État (pensions et subventions, consécration, commandes, etc.) malgré son autonomisation progressive sous l'impulsion de Jules Ferry dès le début des années 1880.

8.2.5.2 Mise en évidence des limites d'un système de gestion et de présentation des collections

La polémique relancée en août 1894 n'est pas seulement l'occasion pour la presse de dénoncer l'incurie de l'État dans le dossier de la situation du Musée du Luxembourg, ou d'incriminer certains journalistes peu scrupuleux ou trop impatients, coupables d'alimenter le fantasme d'une reconstruction prochaine. Elle fournit également un prétexte pour une remise en question plus profonde non seulement du bâtiment du musée mais du système de gestion et de présentation des collections. Plusieurs commentateurs confirment que les « protestations⁶⁵ », « lamentations⁶⁶ » et autres « réclamations⁶⁷ » à l'encontre de « cette bizarre construction⁶⁸ » ou « pitoyable installation du Musée du Luxembourg⁶⁹ » « dans un local incommode et d'une exiguïté dérisoire⁷⁰ », n'ont fait que s'intensifier depuis une dizaine d'années. On assiste ainsi à la cristallisation des cibles privilégiées des critiques formulées avant même la réouverture du musée en 1886.

La première de ces cibles, c'est l'insuffisance de l'espace disponible, qui, combinée à l'augmentation des collections, conditionne premièrement la saturation des salles et des cimaises, deuxièmement l'instauration d'un système de décentralisation des collections en province ou dans des dépôts parisiens, troisièmement l'impossibilité du déploiement de certaines sections nouvellement créées et condamnées à rester à l'état embryonnaire.

⁶⁴ Paul GERBOD, « L'Action culturelle de l'État au XIX^e siècle (à travers les divers chapitres du budget général) », *Revue historique*, 10/1983, vol. 252, n°2, p. 349-401.

⁶⁵ LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11/08/1894.

⁶⁶ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11/08/1894.

⁶⁹ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894.

⁷⁰ Lucien VICTOR-MEUNIER, « Et les bébés ? », *Le Rappel*, 09/09/1894.

La saturation des espaces d'exposition est un prétexte au déploiement d'un arsenal de comparaisons et de personnifications. La galerie de sculptures concentre ainsi l'essentiel des critiques, comme en avril 1894 : « les statues sont entassées comme dans une boutique de mouleur⁷¹ », « pressées comme des biscuits à l'étalage d'un pâtissier⁷² », ou encore « s'enchevêtrent, se bousculent et débordent jusque dans la courette d'entrée, accrochant le visiteur au passage et l'obligeant à de multiples détours pour arriver jusqu'aux salles de peintures⁷³ ». Les salles de peintures ne semblent pas mieux loties : en plus des vitrines abritant objets d'art et médailles, le conservateur y a placé des toiles de petites dimensions sur des pupitres. La saturation des surfaces au sol induit un recul insuffisant pour la contemplation de compositions parfois monumentales, comme celles de Detaille ou Chenavard.

Au sujet du système de « décentralisation » des œuvres, un journaliste explique que cette pratique a dérivé vers des stratégies absurdes de la part des musées de province : en raison des coûts élevés de protection et de transport des œuvres, en particulier des sculptures, certains musées « refusent carrément les chefs-d'œuvre qui dépassent un certain nombre de kilos » quand « d'autres acceptent, pour ne pas se mettre hors rang lorsqu'arrive l'époque des distributions, mais ne réclament jamais l'expédition⁷⁴ ».

Quant aux sections que les dimensions limitées du bâtiment ne permettent pas de déployer, il en est une qui revient régulièrement sous la plume des commentateurs : celle des archives de l'art contemporain fondées par Étienne Arago, « tout entière dans le cabinet du conservateur⁷⁵ », au premier étage du pavillon d'entrée du musée. L'accessibilité limitée de cette collection, et par conséquent, sa confidentialité, entre en contradiction avec la vision du musée comme un lieu d'étude, telle que la conçoit Bénédict.

Le second thème privilégié des critiques, qui avait émergé dès les premières interventions de Sabine Méa dans *Le Rappel*, est celui de la menace d'une nouvelle amputation du jardin du Luxembourg, pour les besoins de la reconstruction du musée. *Le Rappel*, par la voix d'Ernest d'Hervilly, se positionne toujours parmi les journaux les plus prompts à défendre les jardins

⁷¹ LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11/08/1894.

⁷² Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894.

⁷³ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

historiques de Paris contre la fièvre bâtitresse, fût-elle justifiée par le maintien du rayonnement artistique national :

Mais qu'on n'aille pas prendre le jardin pour y installer le musée projeté. On ne saurait davantage toucher aux terrains du Luxembourg. C'est déjà bien assez qu'en vingt ans – sans parler de la destruction de la pépinière – on les ait mis à contribution d'un lycée et d'une école de pharmacie. Nous devons défendre ce qu'il en reste. Il ne manque pas d'endroits dans le voisinage où élever des bâtisses, sans mutiler de nouveau le plus beau jardin de Paris⁷⁶.

Dans la lignée de l'argumentation avancée par Sabine Méa dans les années 1880, Lucien Victor-Meunier⁷⁷, républicain convaincu, homme de lettres et journaliste parlementaire au *Rappel* depuis 1886, ne déroge pas à la ligne radicale fixée dans ce journal et, tout en reconnaissant que la situation du Musée du Luxembourg exige une solution rapide, s'érige, comme sa consœur, en « avocat d'office des bébés » :

si le musée du Luxembourg contient, à mon avis humble et indépendant, deux ou trois machines que, sous le couperet de la guillotine, je persisterais à considérer comme de pitoyables fumisteries (je n'en cite aucune), il renferme aussi nombres d'œuvres admirables qu'il est honteux de voir entassées ainsi dans des salles où manquent l'air et le recul ; mais, pour leur donner la place dont elles ont besoin, ne mordez pas encore sur le jardin, respectez le territoire des enfants, ne touchez pas à ce qui appartient aux bébés ! Que diable ! les endroits ne font pas défaut dans Paris : quand le musée du Luxembourg ne serait plus tout à fait au Luxembourg, quand pour donner aux tableaux et aux statues l'aisance des coudes qu'ils méritent, on serait forcé de les mettre ailleurs, eh bien ! après tout, il n'y aurait pas grand mal ! Un musée, au bout du compte, cela peut se construire à peu près partout, tandis qu'il n'y a qu'un jardin du Luxembourg, et quand, à force de le rogner tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, on l'aura mangé tout à fait, on ne pourra pas le faire revivre à un autre endroit⁷⁸.

Victor-Meunier dénonce ici l'obsession du conservateur de vouloir maintenir à tout prix le musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg pour conserver le nom par lequel il est connu dans le monde occidental. Pour le journaliste, cette obsession est injustifiée et en contradiction avec les préoccupations hygiénistes qui, à partir de la fin du XIX^e siècle, tendent à considérer les parcs et jardins urbains comme de véritables sanctuaires à préserver pour l'épanouissement et la santé de la population.

⁷⁶ LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11/08/1894. « Le Passant » est le pseudonyme d'Ernest d'Hervilly (1839-1911), dramaturge et collaborateur de nombreux journaux, en particulier du *Rappel* à partir de 1872.

⁷⁷ Lucien Victor-Meunier (1857-1930), fils de journaliste, mène de front une carrière d'écrivain et dramaturge et une carrière de journaliste qui le conduit d'abord à intégrer la rédaction du *Rappel*, où il s'occupe notamment du courrier parlementaire, et à contribuer à divers journaux, tels le *XIX^e siècle* ou le *Petit Journal*. Après 1894, il a été impliqué comme président ou secrétaire dans plusieurs associations de journalistes, politisées ou non, notamment l'Association des journalistes parlementaires, l'Association syndicale professionnelle des journalistes républicains français, et le Comité général des associations de la presse française.

⁷⁸ Lucien VICTOR-MEUNIER, « Et les bébés ? », *Le Rappel*, 09/09/1894.

Il est curieux de constater que, périodiquement, des journalistes anticipent le problème de l'amputation du jardin public en évoquant l'hypothèse invraisemblable – en raison de l'inflexibilité de la questure du Sénat sur ce sujet – d'une extension du musée du côté du jardin de la présidence du Sénat, ainsi qu'Étienne Arago l'avait suggérée dans une lettre adressée à Edmond Turquet, sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, dès 1879 ; c'est notamment le cas de Lucien Victor-Meunier :

Nous ne voulons pas douter que le président du Sénat n'abandonne des deux mains, dans un intérêt public, une petite partie de son jardin de plaisance. Voilà une idée ; mais si, pour une raison que nous n'apercevons pas, elle est irréalisable, qu'on en cherche une autre. Il faut absolument qu'on prenne une résolution quelle qu'elle soit et le plus tôt possible⁷⁹.

8.3 Officialisation du projet d'extension provisoire et réversible du musée

8.3.1 Intervention ministérielle dans la question architecturale

Dans une actualité marquée par le premier procès Dreyfus, le mois de décembre 1894 coïncide avec une reprise en mains par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts de deux dossiers brûlants touchant à la fois la compétitivité des musées nationaux sur le marché de l'art et leur exemplarité architecturale. Georges Leygues, homme de lettres et jeune ministre républicain de 38 ans, fait partie de ces hommes politiques – parmi lesquels Raymond Poincaré, Théophile Delcassé ou Louis Barthou – dont l'accession au plus haut niveau du pouvoir avait été favorisée par l'épuration du gouvernement à la suite du scandale de Panama, en 1892-1893. Conscient, sans doute, de sa faible légitimité, et en l'absence d'un sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, il ambitionne de se distinguer de ses prédécesseurs en donnant des gages de « son sincère désir d'être aussi un ministre sérieux des Beaux-arts⁸⁰ ».

Les principaux acteurs de l'administration des Beaux-arts se rencontrent ainsi très régulièrement au mois de décembre non seulement pour faire aboutir la proposition de loi sur la création d'une caisse des Musées nationaux⁸¹, en sommeil depuis octobre 1893, mais aussi pour régler au plus vite la situation du Musée du Luxembourg. Leygues, Roujon, Kaempfen visitent le Luxembourg le 7 décembre afin de vérifier par eux-mêmes les conditions de travail et de visite régulièrement dénoncées dans la presse, surtout depuis le début des années 1890. Le ministre envoie ainsi un signal fort aux commentateurs qui instrumentalisent la situation

⁷⁹ « Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

⁸⁰ « A propos de la Caisse des Musées », *Chronique des arts et de la curiosité*, 15/12/1894.

⁸¹ Agnès Callu, *La Réunion des Musées nationaux*, op. cit., p. 157-158.

délicate du Musée du Luxembourg pour remettre en question l'efficacité et la légitimité de l'action gouvernementale.

Le nombre et la similarité des comptes-rendus de cette visite, souvent au mot près, suggèrent un contrôle étroit de l'information par le ministère et contribuent à attribuer au ministre une intervention quasi messianique :

M. Georges Leygues a dit qu'il allait immédiatement se préoccuper de la situation du Luxembourg. Des agrandissements, fussent-ils provisoires, vont être mis à l'étude, et des projets de réorganisation seront soumis au Parlement, dont la sollicitude ne fait pas de doute à ses yeux⁸².

Les messages portés par Georges Leygues répondent clairement aux critiques et revendications formulées quelques mois plus tôt dans la presse : premièrement, affirmer la détermination de l'administration des Beaux-arts de régler, au moins provisoirement mais urgemment, le problème de la saturation des espaces d'expositions et de l'impossibilité du développement de certaines sections jusque-là condamnées à être maintenues dans un état embryonnaire ou dispersées dans les salles (archives, dessin, estampes, médailles, etc.) ; deuxièmement, rappeler publiquement la confiance de l'administration des Beaux-arts dans les instances qui détiennent l'autorité en matière de validation des demandes de crédits exceptionnels (Parlement et la commission du budget), et, ce faisant, dédouaner à l'avance l'administration des Beaux-arts en cas de résistance de ces mêmes instances.

Les comptes-rendus laissent apparaître une autre tendance : celle de la déculpabilisation du conservateur, et, par contraste et en filigrane, la mise en cause des acteurs institutionnels à l'origine du projet de reconversion de l'Orangerie. Le discours relayé par la presse oppose systématiquement la compétence muséographique du professionnel, Léonce Bénédict, dont les « louables efforts et [les] arrangements ingénieux⁸³ », les « merveilleuses vitrines où sont artistiquement rangées les médailles et les plaquettes⁸⁴ », suffisent difficilement à faire oublier le manque de recul et l'accumulation chaotique des œuvres. Bénédict lui-même reconnaissait, dans l'édition 1894 de l'introduction au catalogue du musée, qu'il se sentait impuissant face à l'inadéquation du musée à ses missions, et que son travail consistait surtout à épuiser les artifices du trompe-l'œil :

⁸² « Beaux-arts : le Musée du Luxembourg », *L'Art pour tous*, 12/1894.

⁸³ Expression relayée dans « Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 07/12/1894, « Échos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 08/12/1894, « Le Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 09/12/1894.

⁸⁴ *Ibid.*

Toutes les modifications qui ont pu être faites récemment pour tromper l'œil sur la confusion qui résulte de cet amoncellement de bronzes et de marbres, se profilant tous l'un sur l'autre, n'ont réussi qu'à retirer à la salle son aspect glacial et funèbre de cimetière par un arrangement moins rectiligne, par le jeu des plantes vertes, et surtout par le ton chaud des tentures et des magnifiques tapisseries⁸⁵.

L'officialisation des vices architecturaux dans le catalogue du musée a sans doute également précipité la décision de l'administration des Beaux-arts d'accélérer le lancement des études pour un agrandissement, indépendamment même de la question du legs Caillebotte.

8.3.2 Un projet d'extension au rabais

Le processus de validation du projet d'extension lancé par le ministre de l'Instruction publique suppose d'abord son examen par la Commission supérieure des Bâtiments civils, puis par le Conseil général des Bâtiments civils. Le 8 décembre, l'architecte Georges Scellier de Gisors est convoqué par Jules Comte, directeur des Bâtiments civils, à la séance de la Commission supérieure des Bâtiments civils qui doit se tenir le 14 au musée du Luxembourg ; on lui demande de fournir à Paul Doumer, alors député de l'Yonne et rapporteur pour la commission, toutes les informations nécessaires avant la séance⁸⁶. Scellier de Gisors, qui a succédé en 1889 à Charles Gondoin au poste d'architecte en chef du palais du Luxembourg et du Sénat, transmet au ministre des Travaux Publics Louis Barthou une description du projet d'extension, le 13 décembre 1894. Dans ce document, dont on connaît deux versions⁸⁷, Scellier de Gisors affirme le double principe de la réversibilité de l'extension, conformément à l'accord passé entre la direction des Beaux-arts et le Sénat, le 23 avril 1884, et de la suppression de la terrasse de sculpture en plein air pour pouvoir l'y établir. Le caractère provisoire de l'annexe, qui doit pouvoir être démontée rapidement, au cas où le droit temporaire d'usage serait rompu, implique à la fois un coût de construction réduit et le recours à une ossature en bois. L'architecte se fait l'interprète du programme qui lui a été transmis par le conservateur Léonce Bénédict⁸⁸ ; il préconise donc la subdivision de l'extension en trois espaces : au centre, une salle communiquant avec la galerie de sculpture, lui servirait

⁸⁵ Léonce BÉNÉDITE, *Le Musée du Luxembourg : notice, op. cit.*

⁸⁶ Paul Doumer (1857-1932) était alors député de l'Yonne (réélu en 1893) à l'Assemblée nationale, où il se spécialisa rapidement dans les Finances, lorsqu'il fut désigné, par décret du 28 novembre 1894, membre de la Commission supérieure des Bâtiments civils.

⁸⁷ Georges Scellier de Gisors, « Note sur le Musée du Luxembourg », 13/12/1894, Arch. nat., F21 6109 (minute, Sénat/DAPJ, registre de correspondances). Ce document est classé aujourd'hui dans le dossier « Musée du Luxembourg. Transfert du musée dans l'ancien séminaire Saint-Sulpice », et porte, page 5, l'annotation suivante : « Scellier de Gisors / en 1894 / 4 millions », preuve que le dossier des archives du projet de l'annexe Caillebotte a servi d'élément de référence lors de l'élaboration du projet de réaménagement muséographique du séminaire Saint-Sulpice.

⁸⁸ Nous n'avons pas retrouvé de trace matérielle de ce programme. Peut-être a-t-il été transmis oralement par Léonce Bénédict à Scellier de Gisors.

d'annexe ; de part et d'autre, deux salles totalisant 192 m² de surfaces de cimaise et destinées à accrocher respectivement des œuvres de la collection Caillebotte et des œuvres des écoles étrangères. La configuration décrite par Scellier de Gisors coïncide précisément avec un détail ajouté à un plan du domaine du Luxembourg établi par son prédécesseur en 1874 : l'extension de l'orangerie, dans une configuration antérieure à sa transformation, y est figurée en hachures dessinées au crayon ; cette extension comprend, à l'ouest, une série de trois salles de surfaces différentes, disposées parallèlement à la galerie de sculpture⁸⁹ (fig. 80).

Le 14 décembre, la Commission supérieure des Bâtiments civils adopte le principe de l'extension comme solution provisoire en attendant la reconstruction définitive et intégrale du musée. Paul Doumer est officiellement chargé de rédiger un rapport dans ce sens⁹⁰. Dans un second temps, il incombe au Conseil général des Bâtiments civils de se prononcer sur le projet d'extension. Lors d'une séance le 26 décembre 1894, l'architecte Honoré Daumet, auteur de la transformation du château de Chantilly, préconise dans son rapport la solution provisoire la plus économique, tout en restant lucide sur la précarité et l'inefficacité de cette mesure sur la résolution du problème de fond, qui est celui de la dispersion des collections d'art contemporain, faute de place au Luxembourg : « une construction plus sérieuse en apparence mais qui en réalité ne serait qu'un faible appoint à ce qui existe, ne suffirait que pour un temps fort limité, aux nécessités d'exposer les œuvres des artistes contemporains, œuvres qui pour la plupart mériteraient mieux que de rester enfouies dans des réserves ou exilées dans les musées provinciaux⁹¹. »

Au cours de la séance suivante du Conseil général des Bâtiments civils, le 8 janvier 1895, sont présentés les deux avant-projets dessinés par Scellier de Gisors ainsi que leurs devis détaillés correspondants (fig. 81 à 87) ; l'architecte prévoit une version à pans de bois de l'extension (projet A⁹²), avec une variante⁹³ dans laquelle l'extension est surélevée, et une seconde en maçonnerie (projet B⁹⁴). Dans les trois cas, l'extension reçoit un éclairage zénithal, par le biais

⁸⁹ Charles Gondoin, « Palais et jardin du Luxembourg. 1874 », 1874, amendements au crayon, 1894, Arch. nat., CA Va 204/16.

⁹⁰ Léonce Bénédict, « Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier manuscrit, 35 p., 21/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁹¹ Honoré Daumet, rapport, séance du CGBC du 24/12/1894, Arch. nat., F21 6264.

⁹² Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg : projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse – pans de bois », 08/01/1895, Arch. nat., CP, Va 204/19 (plan), 204/20 (élévation). Le coût prévisionnel de ce projet, estimé à 38 709,05 francs par l'architecte, est réévalué à 46 025,40 francs par le contrôleur Parnageon.

⁹³ *Id.*, « Musée du Luxembourg : projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse – pans de bois – variante », 08/01/1895, Arch. nat., CP, Va 204/21 (élévation) et 204/22 (coupe transversale).

⁹⁴ *Id.*, « Musée du Luxembourg : projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse – maçonnerie », 08/01/1895, Arch. nat., CP, Va 204/23 (plan), 204/24 (élévation), 204/25 (coupe transversale). Le projet estimé à 70 023,54 francs par l'architecte est révisé à 74 120,25 francs par le contrôleur.

d'un toit à deux versants équipé de rampants vitrés, et d'un plafond horizontal vitré. Les volumes prévus ne respectent toutefois pas complètement les consignes données par Bénédict : si l'intérieur est subdivisé en trois salles de même surface au sol, cette surface n'est que de 56 m², soit 10 m² de moins que dans le programme élaboré par le conservateur. La hauteur prévue des salles ne permet pas de compenser cette perte de surfaces verticales. Sans surprise, le Conseil approuve le projet à ossature en bois, le plus économique, pour un coût estimé après révision à 46 025,40 francs.

8.3.3 Réactualisation d'un projet de reconstruction imaginé par Étienne Arago

Conformément à la volonté de Georges Leygues, certainement mis sous pression par les rumeurs colportées par la presse et par les conclusions du rapport de Jules Comte, Scellier de Gisors étudie, parallèlement au projet d'extension du musée, l'hypothèse d'une reconstruction intégrale dans le périmètre du jardin du Luxembourg, sans prendre en considération l'importance des prérogatives du Sénat sur le domaine. L'architecte se contente, en réalité, de reprendre un projet de reconstruction qu'avait élaboré Étienne Arago dès 1879, mais qui était resté dans les cartons jusqu'en 1881, en raison des protestations soulevées par l'éventualité d'une nouvelle amputation de la partie publique du jardin du Luxembourg. Curieusement, la justification du choix de Scellier de Gisors apparaît barrée sur le brouillon du rapport, et disparaît de la version définitive (fig. 88) :

La situation semble encore aujourd'hui la même et en admettant l'hypothèse énoncée plus haut, il ne semble pas, après un examen réfléchi, qu'on puisse trouver une solution meilleure que celle du regretté Conservateur, au double point de vue d'une bonne installation du Musée et des intérêts du quartier⁹⁵.

La trajectoire et le degré d'approfondissement du projet demeurent néanmoins sujets à quelques incertitudes : évoquée par Sadi Carnot en 1880, la proposition d'Arago resurgit en juin 1881, dans le journal *Le Siècle*⁹⁶. Plans et devis, fournis par l'architecte, auraient ensuite été remis en novembre 1881 au ministère des Arts créé sur mesure pour Antonin Proust par Léon Gambetta⁹⁷. Pourtant, dans son témoignage de 1894, Scellier de Gisors – qui était déjà assistant de Charles Gondoin à l'époque – nie avoir eu à étudier de « projet réel⁹⁸ ». Arago

⁹⁵ Georges Scellier de Gisors, « Note sur le Musée du Luxembourg », 13/12/1894, minute, Sénat/DAPJ, registre de correspondances.

⁹⁶ « Il est sérieusement question, dit *Le Siècle*, de créer un nouveau musée, de très grandes proportions, destiné exclusivement aux ouvrages des peintres vivants, français ou étrangers, ayant déjà acquis une certaine notoriété. Il serait établi dans la partie du jardin du Luxembourg donnant sur le boulevard Saint-Michel, à côté de l'École des Mines. » « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 25/06/1881.

⁹⁷ Étienne Arago, « État comparatif des sommes accordées aux acquisitions du Salon et des sommes attribuées aux achats du Musée du Luxembourg », s.d. [ca. 08/12/1882], Arch. nat., F21 4484.

⁹⁸ Georges Scellier de Gisors, « Note sur le Musée du Luxembourg », 13/12/1894, Arch. nat., F21 6109.

avait jeté son dévolu, dès le mois de décembre 1879, sur un secteur du jardin du Luxembourg situé en bordure du boulevard Saint-Michel, à proximité de la rue Gay-Lussac, afin de conserver au musée sa « dénomination historique » et de maintenir « dans le quartier peu favorisé un centre d'attraction et d'étude⁹⁹ » (fig. 89). Le projet présentait l'avantage de ne pas empiéter sur un secteur sensible du jardin ; en effet, l'emplacement prévu correspondait à des remblais opérés en 1868, d'après lui inaptés à la culture. Le témoignage de Scellier de Gisors permet d'avoir une idée assez précise des références dont s'inspire Étienne Arago ainsi que du programme qu'il défend :

M. Arago qui n'avait pas abandonné ses idées primitives avait aussi pensé après examen, qu'une surface de 4.000 m^[2] environ serait nécessaire pour la construction projetée, construction qui devait selon lui présenter une similitude relative avec le Palais des Champs-Élysées, c'est-à-dire une salle centrale éclairée du haut destinée à la sculpture et entourée au rez-de-chaussée de salles devant être affectées à des collections diverses, bureaux, etc. et au premier étage à des salles d'éclairages différents destinées à la peinture¹⁰⁰.

L'emprise au sol de 4 000 m² représente plus du double de la surface horizontale totale occupée par le musée, alors encore situé au palais du Luxembourg, sur deux niveaux : 1 058 m² au premier étage et 330 m² au rez-de-chaussée. Arago propose également de bâtir ce musée sur un sous-sol qui serait affecté à des ateliers et des réserves. La référence au palais des Champs-Élysées, ou palais de l'Industrie, a de quoi surprendre : Étienne Arago avait pourtant démontré en 1879 son inadaptation à un usage muséographique permanent¹⁰¹. Le conservateur propose en définitive de reprendre le principe de quatre ailes sur deux niveaux délimitant une cour rectangulaire couverte de combles vitrés. Outre la référence au palais de l'Industrie, un autre édifice, conçu à la même période, pourrait avoir confirmé le conservateur dans son intuition : le palais des Beaux-arts de Bruxelles, commencé en 1874 et inauguré le 1^{er} août 1880, qu'Arago visita très certainement durant sa mission en Belgique et aux Pays-Bas la même année.

8.4 Nouvelle polémique : l'administration des Beaux-arts et l'État tournés en dérision

8.4.1 A l'origine de la polémique : une diatribe d'Octave Mirbeau contre l'État

Dans un climat de crise politique – le président de la République Jean Casimir-Périer, désavoué par sa majorité et marginalisé par ses ministres, démissionne le 15 janvier 1895 –,

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Voir *supra*.

une nouvelle polémique éclate dans la presse, qui met en lumière le caractère imprévisible et volatile des mécanismes de la rumeur. Cette rumeur en question est celle du refus par l'État du legs Caillebotte. Elle trouverait son origine dans la mauvaise interprétation, par le critique d'art Octave Mirbeau, de propos tenus en décembre 1894 entre Auguste Renoir, exécuteur testamentaire de Gustave Caillebotte, et Claude Monet, l'un des artistes représentés dans le legs, au sujet des tractations entreprises par le notaire de l'administration auprès de celui de la famille Caillebotte¹⁰². L'enjeu de ces tractations était de convaincre les héritiers Caillebotte d'accepter définitivement la proposition d'exposer la collection dans une des « succursales » des Musées nationaux, c'est-à-dire les palais de Compiègne, Fontainebleau ou Versailles.

Alors que le Conseil d'État vient d'accepter la proposition de l'administration des Beaux-arts, Martial Caillebotte refuse, suivant les conseils de son notaire, de signer l'acte de délivrance du legs, dans la mesure où les conditions proposées par l'administration des Beaux-arts ne respectent pas la lettre des clauses énoncées dans le testament, qui stipule que la collection doit être exposée obligatoirement et intégralement « au Luxembourg ». Bénédite en conclut, le 22 décembre, que l'on se trouve de nouveau dans une situation de *statu quo* de l'alternative : ou tout exposer au Luxembourg, ou refuser intégralement le legs. Le conservateur envisage alors d'inciter les héritiers à faire don à l'État d'une sélection d'œuvres de la collection, avant le refus officiel du legs, compromis particulièrement conforme aux vues de Roujon et auquel Martial Caillebotte ne semble pas, *a priori*, opposé.

Octave Mirbeau aurait donc manifestement compris que l'État souhait n'accepter aucune œuvre du legs. Défenseur du groupe impressionniste, le critique d'art connaissait bien Caillebotte sans pour autant comprendre sa peinture ; il avait cependant conscience que le legs de Caillebotte n'était pas seulement l'occasion, pour le Musée du Luxembourg, de compenser les lacunes des collections en faisant entrer, en une seule fois, un échantillon représentatif de la diversité des approches du groupe, mais que ce legs représentait aussi, pour l'État, une opportunité inespérée de faire entrer dans les collections nationales des œuvres qu'il n'aurait jamais pu acquérir sur le marché de l'art.

Mirbeau laisse éclater sa colère et son incompréhension dans un article d'une virulence rare à l'égard de l'État, publié le 24 décembre 1894. Sous la forme d'un dialogue rapporté – dont on ne sait s'il est réel ou fictif – avec un « amateur de peinture », il dénonce la position ambiguë de l'État par rapport aux dons et legs de collections particulières : « Quand on lui lègue

¹⁰² « Au jour le jour. Le legs Caillebotte », *Le Temps*, 13/01/1895.

quelque chose, son premier mouvement est de se méfier et de se demander si on ne lui fait pas « une blague »¹⁰³. » Cette méfiance, quand elle n'est pas assortie d'ingratitude ou d'indifférence, participe selon lui au découragement de la philanthropie et à l'exil de collections qui auraient pourtant permis d'enrichir les collections nationales françaises. L'attaque la plus virulente contre l'aveuglement et l'ignorance de l'État, Mirbeau la place dans la bouche de son mystérieux interlocuteur :

Et savez-vous à combien j'évalue les trésors d'art que l'irréductible imbécilité de l'État, ses partis-pris de fiscalité tyrannique et son formalisme idiot, auront fait perdre à la nation française ? Trente millions, mon cher, et je ne connais pas tout ! Non, vraiment, ils décourageraient jusqu'au bon Dieu lui-même. [...] Inexprimables crétins¹⁰⁴ !

L'article de Mirbeau constitue un jalon incontournable de la fabrication de la légende noire du rôle de l'État non seulement dans l'affaire Caillebotte, mais encore dans l'ensemble du champ artistique¹⁰⁵ ; on y trouve quelques-uns des arguments les plus récurrents en défaveur de l'interventionnisme de l'État : fiscalité inadaptée au mécénat, complexité des procédures, incompetence et inculture du corps des agents de l'État et des parlementaires, majoritairement issus de la petite bourgeoisie de province, « cette province ambitieuse, stupide et barbare¹⁰⁶ ».

8.4.2 De la confusion à la mise au point par l'administration des Beaux-arts

Dans la chaîne des événements entraînant la propagation de la rumeur et sa transformation en polémique, la publication de la tribune du critique d'art Arsène Alexandre, le 11 janvier 1895 dans *L'Eclair*, joue un rôle décisif, deux jours avant la chute du gouvernement. Alors qu'entre temps, le Conseil général des Bâtiments civils a validé le principe d'une extension *a minima* du musée, Alexandre amplifie l'effet de la diatribe de Mirbeau, en accusant publiquement l'État de vouloir rendre le legs caduc en n'offrant comme alternative au Luxembourg que la solution d'une exposition dans les annexes des Musées nationaux :

Compiègne est considérée comme succursale du Luxembourg. Petits farceurs, va ! Petits espions ! Vous voyez d'ici les visiteurs du musée dit des artistes vivants, tirant leur montre et disant : Nous avons tout vu ? Il est quatre heures moins un quart ; nous avons encore un quart d'heure pour aller voir le reste à Compiègne¹⁰⁷.

¹⁰³ Octave MIRBEAU, « Le legs Caillebotte et l'État », *Le Journal*, 24/12/1894.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ C'est également la thèse de Pierre VAISSE, *Deux façons d'écrire l'histoire : le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art / Ed. Ophrys, 2014, 118 p.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Arsène ALEXANDRE, « Opinions : la collections Caillebotte refusée », *L'Eclair*, 12/01/1895.

Entretenue par *Le Gaulois*, qui cite de longs extraits de la tribune d’Alexandre, et par le quotidien catholique *La Croix*, la confusion est renforcée par la parution concomitante de l’édition 1894 du catalogue du Musée du Luxembourg ; cette édition refondue contient une reprise de l’article que Léonce Bénédict avait consacré à la collection Caillebotte en août 1894, dans lequel on pouvait lire que « c’est avec reconnaissance que le Luxembourg a accepté le legs Caillebotte, qui vient si à propos combler dans ses galeries une lacune dont on avait commencé à sentir l’importance¹⁰⁸ » et qu’un accord avait été trouvé pour exposition de la collection dans les annexes des Musées nationaux.

L’autorégulation de la presse pour tenter de neutraliser la rumeur est l’œuvre d’initiatives quasi simultanées et non concertées menées dans un faible laps de temps, ici entre le 12 et le 14 janvier. L’écrivain Ernest d’Hervilly, dans *Le Rappel*, pose ainsi publiquement la question de la véracité des informations :

Qu’y a-t-il de vrai dans ce qu’on raconte qu’après avoir laissé entendre que l’agrandissement provisoire du musée du Luxembourg avait surtout pour but de faciliter le placement des principaux tableaux de la collection Caillebotte, l’État l’aurait définitivement refusée¹⁰⁹ ?

Parmi les journaux les plus engagés dans cette régulation, l’on retrouve le titre qui s’était déjà démarqué en août 1894 pour avoir tenté de rétablir la vérité après la diffusion de la rumeur d’une reconstruction prochaine du Musée du Luxembourg ; *Le Matin* est en effet le premier quotidien généraliste à réagir à la tribune d’Arsène Alexandre en prenant ses informations directement à la source, c’est-à-dire l’administration des Beaux-arts :

En lisant les articles violents qui ont paru à propos de la collection Caillebotte, on pourrait croire à la mauvaise foi de ceux qui les ont écrits. Je ne vous citerai pas les nombreuses inexactitudes qu’ils contiennent. Cela serait trop long¹¹⁰.

L’interlocuteur de l’administration des Beaux-arts, dont l’identité n’est pas révélée, dément les informations selon lesquelles l’administration des Beaux-arts et le Conseil d’État auraient refusé de concert le legs Caillebotte. Il explique que même s’il se trouvait au Musée du Luxembourg l’espace disponible pour exposer immédiatement la totalité du legs, le principe d’équité ne serait pas respecté. Le 13 janvier, *Le Matin* et *Le Temps* mettent un terme à la spirale de la désinformation en publiant des extraits d’entretiens des principaux acteurs de l’affaire Caillebotte. Dans les entretiens qu’ils accordent au *Temps*, Martial Caillebotte,

¹⁰⁸ Léonce BÉNÉDITE, « La collection Caillebotte et l’école impressionniste », *loc. cit.*, p. 125.

¹⁰⁹ LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 14/01/1895.

¹¹⁰ « Le legs Caillebotte. Le Luxembourg doit-il accepter la collection ? », *Le Matin*, 12/01/1895.

Auguste Renoir et Henry Roujon, tentent premièrement d'élucider les causes de la rumeur et d'en démontrer l'absence de véracité, deuxièmement de réaffirmer la détermination de l'administration des Beaux-arts à trouver un compromis rapide avec les héritiers et l'exécuteur testamentaire, troisièmement de convaincre l'opinion que l'extension prévue ne serait de toute manière pas assez grande pour exposer la totalité du legs¹¹¹. Cependant, un second entretien accordé à *L'Éclair* par Renoir vient remettre en question l'impression d'unité au sein du groupe d'acteurs de l'affaire Caillebotte. Réagissant aux propos volontairement apaisants de Martial Caillebotte, qui cherche à dédramatiser l'État en affirmant qu'il n'y a « pas de difficulté en principe entre l'État et nous, mais des questions matérielles à régler », le peintre répond le lendemain que « des difficultés, nous n'avons eu que cela depuis le commencement¹¹² ! »

L'incartade de Renoir incite probablement Bénédictine, qui, entre temps, avait accordé un entretien au *Matin*, à rédiger un droit de réponse destiné à être publié sans doute dans la *Revue hebdomadaire* ou la *Nouvelle Revue*¹¹³. Alors que le texte est prêt, Roujon organise une réunion de crise le 17 janvier 1895 avec l'ensemble des intéressés : Kaempfen, Bénédictine, Renoir, Martial Caillebotte et les notaires des héritiers. À la suite de cette réunion, déjà largement commentée¹¹⁴, qui scelle le sort du legs, Roujon interdit à Bénédictine de faire publier sa mise au point, arguant qu'« elle raviverait toutes les polémiques. Laissons les fausses légendes suivre leur cours. Les faits se chargeront suffisamment de leur répondre¹¹⁵. » Le contrôle de l'information par Roujon, qui prend le parti de ne pas entrer dans le jeu de la presse, semble verrouiller momentanément le débat.

8.4.3 La reconstruction du Musée du Luxembourg : un faux problème ?

8.4.3.1 Mise au point du conservateur sur la situation du musée et le projet du gouvernement

L'accélération du processus de décisions relatif à l'extension et au relogement du Musée du Luxembourg au mois de décembre 1894, puis la polémique du mois de janvier 1895, contribuent à relancer les discussions à la fois sur l'inadaptation de l'orangerie du Luxembourg, sur le projet du gouvernement d'agrandir le musée, et sur la possibilité d'une reconstruction ou d'un relogement du musée. Sur le premier point, les déclarations de Léonce

¹¹¹ « Au jour le jour. Le legs Caillebotte », *Le Temps*, 13/01/1895.

¹¹² « La Collection Caillebotte », *L'Éclair*, 14/01/1895.

¹¹³ Bénédictine était en contact, pour la publication du texte, avec Ary Renan, qui collaborait à ces deux revues. Ary Renan à Léonce Bénédictine, s.d. [entre le 14/01 et le 17/01/1895], BCMN, 0375 (07, 05), f. 104.

¹¹⁴ Notamment par Jeanne Laurent et Pierre Vaisse.

¹¹⁵ Henry Roujon à Léonce Bénédictine, 17/01/1895, BCMN, 0375 (06, 01), fol. 104.

Bénédite dans l'introduction au nouveau catalogue du musée, paru début janvier 1895, et dans un entretien accordé au *Matin*, le 13 janvier 1895, convergent vers une forme de redondance des critiques formulées dès le transfert du musée à l'orangerie. Le conservateur reconnaît premièrement que la conservation préventive des œuvres, notamment des peintures, est menacée par la nature même du bâtiment dans lequel elles sont exposées :

Mais on ne fait pas impunément, un musée d'une orangerie ; tous deux n'ont pas les mêmes besoins. L'exposition au midi, à travers des murs légers de brique et les vitrages des grandes baies qui ont été conservées pour en dissimuler la nudité, excellente évidemment pour les palmiers, les orangers et les grenadiers, ne produit pas des effets qu'on puisse considérer comme avantageux pour la peinture¹¹⁶.

Bénédite rappelle que le musée est sous-équipé : « il n'y a au Luxembourg ni atelier de moulage, ni atelier de photographie, ni magasin¹¹⁷ ». En outre, l'absence de réserves contraint le conservateur à stocker les excédents dans son propre bureau, ou bien dans celui du président du Sénat, quand il ne sont pas envoyés « au Louvre, [...] au Palais de l'Industrie et même à l'Élysée ou au Palais Bourbon !¹¹⁸ », multipliant les coûts de transport et les risques de détérioration des œuvres.

Sur le second point, le conservateur précise la nature du projet architectural envisagé par le ministère ; il prend d'abord le soin de démentir la rumeur d'une surélévation de l'orangerie, lancée très probablement par Pierre Véron dans le *Monde illustré*¹¹⁹ ; considérant l'hypothèse privilégiée d'une extension horizontale du musée, Bénédite reconnaît qu'elle pourrait se heurter au veto du Sénat, qui conserve un droit de regard sur tous les projets d'altération des parties publiques et privées du jardin du Luxembourg.

8.4.3.2 Gestion incohérente du patrimoine immobilier de l'État

Pour ce qui concerne le troisième point, l'obsession d'Arago, puis de Bénédite, pour l'option d'une reconstruction du Musée du Luxembourg dans le périmètre du jardin du Luxembourg entraîne l'incompréhension d'une partie de la presse, qui est, comme les conservateurs, consciente du droit de veto du Sénat et qui, en outre, défend la sanctuarisation du jardin public pour des raisons autant sanitaires que sociétales. Probablement par méfiance ou par prudence,

¹¹⁶ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg : son histoire, ses collections, son organisation », *Le Musée du Luxembourg : notice*, Paris, L. Baschet, 1894.

¹¹⁷ « Musée insuffisant. Entretien avec le conservateur du Luxembourg », *Le Matin*, 13/01/1895.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ « Décidément l'on s'obstine, et l'on va surélever d'un étage la grange pompeusement surnommée le Musée du Luxembourg. Il ne faut pas se lasser de répéter que ça n'a pas le sens commun, qu'un Musée ainsi logé sera toujours indigne de la France, que ces hangars en manière de corridors devraient être restitués aux jardiniers pour y loger les orangers invalides, et qu'on devrait trouver ailleurs une installation moins piteuse pour les tableaux. » Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 29/12/1894.

la position publiquement exprimée de Bénédite par rapport à la piste d'une reconstruction s'avère de plus en plus ambiguë : le conservateur nie, dans l'entretien accordé au *Matin*, l'existence d'un projet de reconstruction ; si l'architecte Scellier de Gisors n'a effectivement pas soumis de projet de reconstruction à l'examen du Conseil général des Bâtiments civils, il donne dès le mois de décembre 1894, à la demande du ministre des Travaux publics, des indications sur l'hypothèse d'une reconstruction dans le périmètre du jardin du Luxembourg, en s'inspirant du projet imaginé par Étienne Arago au moment de la polémique de l'hiver 1879-1880.

L'impératif d'une reconstruction est néanmoins décrédibilisé par certains journalistes, tels Pierre Véron, dans *Le Monde illustré*, et Sabine Méa, dans *Le Rappel*, qui considèrent que l'État possède dans la capitale suffisamment d'immeubles désaffectés ou en attente d'une reconstruction pour qu'on s'échine à chercher, coûte que coûte, un terrain *intra muros* à bâtir. Les solutions d'un exil de la collection Caillebotte, d'une extension ou d'une reconstruction du Musée du Luxembourg sont donc, pour eux, de faux problèmes, qui trahissent soit la mauvaise volonté de l'État, soit une méconnaissance ou une mauvaise gestion de son patrimoine immobilier. L'un et l'autre dénoncent notamment l'attentisme de l'État dans la résolution du sort du palais d'Orsay (ancien siège du Conseil d'État et de la Cour des Comptes), en ruines depuis son incendie durant la Commune de Paris, et dont la reconstruction au profit du musée de l'Union centrale des arts décoratifs n'est toujours pas lancée, dix ans après la fin de la loterie nationale qui a permis de lever les fonds nécessaires. Véron s'étonne de ce « parti-pris d'absurdité contre lequel aucun raisonnement ne peut prévaloir. Plus c'est saugrenu, écrit-il, plus l'administration s'entête¹²⁰. » Méa, de son côté, s'inscrit dans la lignée des projets regroupant collections d'art contemporain et d'arts décoratifs, que Philippe de Chennevières en 1870 puis Victor Champier en 1880 avaient envisagés de réaliser respectivement au palais du Luxembourg et au palais d'Orsay reconstruit¹²¹.

8.5 L'administration des Beaux-arts à l'épreuve de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre du projet d'extension

8.5.1 Contrôle étroit de la procédure par le directeur des Beaux-arts

Entre le mois de janvier 1895 et le mois de mars 1896, on constate une longue période de latence dans la procédure devant aboutir à la construction de l'extension. Cette

¹²⁰ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 29/12/1894.

¹²¹ Victor CHAMPIER, « Courrier des musées : Le Musée du Luxembourg », *L'Art*, t. XX, 1880, p. 103-104.

temporisation est peut-être liée à la lenteur de la procédure de validation du legs par le Conseil d'État, qui se réunit le 30 octobre 1895 mais retarde au 25 février 1896 la parution du décret portant acceptation partielle du legs. Ce laps de temps coïncide également avec l'étude, par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, de l'hypothèse d'un relogement définitif du Musée du Luxembourg dans un palais construit initialement pour les besoins de l'Exposition universelle, comme nous le verrons plus loin. Cela ne signifie pas pour autant que la presse reste silencieuse au sujet du projet d'extension lancé par le ministère au mois de décembre 1894 et approuvé par le Conseil général des Bâtiments civils en janvier 1895.

Le processus de lancement du projet de construction de l'extension reprend quelques jours après la parution du décret du Conseil d'État, le 25 février 1896, qui implique la sélection, par Léonce Bénédict et avec la complicité des artistes représentés dans la collection Caillebotte, d'une quarantaine d'œuvres susceptibles d'être exposées dans la future extension du Luxembourg. Henry Roujon, qui occupe toujours le poste de directeur des Beaux-arts malgré les bouleversements politiques, cherche à se faire confirmer qu'il n'y a pas eu de modifications aux avant-projets présentés par Scellier de Gisors et validés en 1895¹²². Depuis le 1^{er} octobre 1895, la direction des Bâtiments civils a été éclatée entre plusieurs bureaux qui se trouvent placés, avec le Conseil général des Bâtiments civils, sous la tutelle de l'administration des beaux-arts. A la fin du mois de mars 1896, Roujon s'inquiète de l'existence d'une rumeur¹²³ selon laquelle la direction des Musées nationaux aurait mis à l'étude un troisième projet d'extension, moins onéreux que les avant-projets examinés par le Conseil général des Bâtiments civils, rumeur que Bénédict s'empresse de démentir, expliquant que l'architecte cherche seulement par tous les moyens à faire baisser le devis des deux projets existants¹²⁴.

Roujon se montre soucieux non seulement d'accélérer la procédure, en exerçant une pression sur ses chefs de bureau, mais aussi de la contrôler étroitement, en examinant personnellement toutes les pièces techniques du dossier. Ainsi, les 12 et 21 mai 1896, l'architecte Scellier de Gisors lui transmet les pièces graphiques¹²⁵ (fig. 90 à 92) et le devis de la variante à pans de

¹²² Henry Roujon à Albert Kaempfen, 02/03/1896 et 05/03/1896 ; Léonce Bénédict à Albert Kaempfen, 06/03/1896 ; Henry Roujon à Albert Kaempfen, 18/03/1896, Arch. Mus. nat., L23.

¹²³ Henry Roujon à Albert Kaempfen, 30/03/1896, Arch. Mus. nat., L23.

¹²⁴ Léonce Bénédict à Albert Kaempfen, 01/04/1896, Arch. Mus. nat., L23 ; Léonce Bénédict à un destinataire non identifié [Édouard Bigard-Fabre ?], 16/04/1886, Arch. nat., F21 6264.

¹²⁵ Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg : projet d'une annexe à établir sur la terrasse », plan, coupe, élévation, 12/05/1896, Arch. nat., F21 6264.

bois et briques de son projet d'extension, et, le 30 mai suivant, Roujon prie le chef du bureau des Bâtiments civils de bien vouloir « hâter la solution de la construction de l'annexe¹²⁶ ».

8.5.2 Passage en force du projet d'extension

L'examen du projet d'extension élaboré par Georges Scellier de Gisors par le Conseil général des Bâtiments civils met en évidence des tensions entre les experts du conseil et les fonctionnaires impliqués dans l'affaire Caillebotte. Lors de sa séance du 3 juin 1896, le Conseil prend connaissance du rapport d'Honoré Daumet mais ajourne sa décision en l'absence d'Henry Roujon. La seconde séance, qui a lieu le 10 juin, se déroule dans une atmosphère houleuse : alors que le Conseil préconise de construire l'annexe du côté du jardin de la présidence, Bénédite rétorque que cette demande est à la fois inutile et dangereuse : « inutile parce qu'on obtiendra rien ; dangereux, parce qu'après ce refus, on risquera de ne plus pouvoir rien obtenir pour le Musée à l'avenir¹²⁷ ». Quant à Roujon, il informe le Conseil que la reconstruction totale du musée n'est pas à l'ordre du jour car « il faut renoncer à l'espoir d'obtenir du Parlement aucun crédit pour la construction d'un Musée national qui serait tant à désirer¹²⁸ ». Une telle résignation, de la part d'un haut fonctionnaire de l'administration des Beaux-arts, est révélateur du déficit de légitimité et de l'impuissance de cette administration à peser d'une quelconque manière dans les décisions des Chambres.

A l'occasion de la troisième séance du Conseil, les experts étudient sur place la faisabilité du projet d'extension ; les discussions se focalisent sur la nécessité de dissimuler ou non le nouveau mur par de la verdure. Le Conseil rend finalement un avis contradictoire, qui ne laisse guère de doute sur le fait que Roujon voulait faire passer le projet en force : tout en considérant comme « absolument regrettable à tous égards » l'empiétement de l'extension sur le secteur public du jardin du Luxembourg et en regrettant l'impossibilité de donner au problème d'espace du musée une solution définitive, le Conseil approuve le projet¹²⁹. Une économie d'environ 6 000 francs est obtenue en réduisant la hauteur de la construction et en ne prévoyant qu'un seul rampant au toit vitré. Après révision par le contrôleur, le devis s'élève à 35 459,90 francs¹³⁰. Le 8 juillet, Alfred Rambaud¹³¹, ministre de l'Instruction

¹²⁶ Henry Roujon à Alexandre Picot, 30/05/1896, Arch. nat., F21 6264.

¹²⁷ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 10/06/1896, Arch. nat., F21 6536.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 17/06/1896, Arch. nat., F21 6264 et Sénat/DAPJ, n°1335 (cote provisoire).

¹³⁰ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 24/06/1896, Arch. nat., F21 6264.

¹³¹ Alfred Rambaud, historien, ancien directeur de cabinet de Jules Ferry au ministère de l'Instruction publique en 1879, sénateur républicain libéral du Doubs depuis 1895, succède à Émile Combes au portefeuille de l'Instruction publique et des Beaux-arts, à la faveur du changement de gouvernement survenu fin avril 1896.

publique et des Beaux-arts, signe le décret portant la mise à disposition, sur le chapitre des grosses réparations des Palais nationaux, d'une somme de 35 500 francs à la construction de l'annexe, et charge l'architecte Scellier de Gisors, le jour même, de l'exécution des travaux. Les travaux sont lancés fin août 1896 et l'inauguration des nouvelles salles est annoncée par la presse pour le début du mois de novembre suivant. Contrairement, donc, à la transformation de l'orangerie décidée en 1884, le Sénat n'assume pas la maîtrise d'ouvrage et ne participe pas au financement de l'opération, qui est entièrement contrôlée et financée par l'administration des Beaux-arts.

8.5.3 Réception critique de l'opération

Les échos de la construction et de l'aménagement de l'extension dans la presse, entre juillet 1896 et janvier 1897, oscillent entre une certaine neutralité, un soulagement mesuré, et une critique franchement négative. Le soulagement est principalement produit par l'anticipation de l'impression de désencombrement qui pourrait résulter du report, dans la salle centrale de l'annexe, d'une partie des sculptures. Certains commentateurs prévoient même que le désencombrement de la galerie de sculpture pourrait permettre d'y transférer les vitrines d'objets d'art placées dans les salles de peinture. La presse n'est cependant pas dupe du caractère d'urgence de cette solution, qui ne peut contribuer à résoudre que partiellement et provisoirement des problèmes plus structurels. Les critiques s'attardent sur l'aspect de l'annexe et son impact visuel dans le jardin (fig. 93). N'ayant pas eu connaissance des pièces graphiques, les journalistes s'appuient sur quelques-unes des caractéristiques connues de l'annexe : superficie, matériaux de construction, budget. La volonté de limiter autant que possible la dépense pour un bâtiment provisoire afin de prévenir les accusations de gaspillage des deniers publics, se retourne en définitive contre l'administration des Beaux-arts. Le souci d'économie, qui se répercute sur le choix des matériaux et l'absence de monumentalité du bâtiment, devient dès lors la cible des attaques de la presse. La future annexe n'est pas encore construite qu'elle est déjà décrite comme étant « moins une façon de palais qu'un baraquement », un « baraquement disgracieux, fait de bois et de briques¹³² ». La technique de camouflage du bâtiment par des plantes, afin de limiter l'impact visuel de l'annexe sur le jardin, ne trompe pas plus les experts du Conseil général des Bâtiments civils que les journalistes : « il y a gros à parier que ce sera affreux et que le magnifique jardin qui fait l'ornement du quartier va se trouver quelque peu gâté par cette bâtisse importune » à « l'effet

¹³² « Échos », *La Justice*, 11/08/1896.

éminemment anti-esthétique¹³³ ». On constate même une forme d'intertextualité entre journaux, qui suggère la formation de lieux communs relatifs à la construction de l'annexe. Ainsi, la *Revue icono-bibliographique* reprend presque littéralement, en novembre 1896, une brève parue dans *Le Journal* trois mois plus tôt :

Aucune prétention artistique n'a pu présider à la construction, vu la chétivité des sommes affectées à l'œuvre. C'est simplement pour parer au plus pressé que M. Scellier de Gisors, l'éminent architecte du Palais du Luxembourg, a décidé d'élever ce nouveau musée, qui est moins une façon de palais qu'un baraquement sur les murs duquel grimperont des plantes de toute nature¹³⁴.

Si la presse n'est pas dupe du caractère provisoire de la solution apportée au problème de la saturation du musée, elle ne se leurre pas non plus sur le caractère possiblement durable de la réponse architecturale : « Comme toujours, c'est à titre provisoire que sera édifiée l'annexe, ce qui laisse supposer que nous [la] verrons longtemps¹³⁵. »

Si la construction de l'annexe est achevée dès le mois de novembre 1896, la décoration et l'aménagement des salles de l'annexe, ainsi que le réaménagement de la galerie de sculpture, se poursuivent jusqu'en février 1897, repoussant au 9 février l'inauguration prévue initialement pour le mois de janvier. Comme on pouvait s'y attendre, l'événement et la polémique générés par l'ouverture de la salle dédiée à la collection Caillebotte, considérée comme un « ramassis d'ordures¹³⁶ » par les Académiciens, n'éclipsent pas seulement la réouverture dans l'annexe d'une salle consacrée aux écoles étrangères ; elle fait aussi passer à l'arrière-plan les commentaires sur la configuration même des lieux. Il ne faut pas chercher dans la presse technique les commentaires les plus engagés sur l'architecture extérieure et l'aménagement intérieur de l'annexe : *La Construction moderne*¹³⁷ et *L'Architecture*¹³⁸, par exemple, se contentent de descriptions neutres. En revanche, les réactions dans les presses artistique et généraliste sont plus contrastées, et l'on peut aisément opposer l'hétérogénéité désormais habituelle des réactions suscitées par les nouveaux aménagements de la galerie de sculpture et du reste du musée, à la relative homogénéité des critiques inspirées par l'effet repoussoir des nouvelles salles de l'annexe : un « logis [...] aussi défectueux et affreux que

¹³³ P. R., « Le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 09/08/1896.

¹³⁴ « Chronique de l'image : L'agrandissement du Musée du Luxembourg », *Revue biblio-iconographique*, 14/11/1896, p. 61-62, d'après le *Le Journal*, 09/08/1896.

¹³⁵ « Echos », *La Justice*, 11/08/1896.

¹³⁶ François THIÉBAULT-SISSON, « Au jour le jour. Entre artistes », *Le Temps*, 09/03/1897.

¹³⁷ « Nouvelles. Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 02/01/1897, p. 168.

¹³⁸ « Nouvelles. Musée du Luxembourg », *L'Architecture*, 23/01/1897.

possible¹³⁹ », qui « ressemble à peu près autant que des combles à un lieu de relégation¹⁴⁰ ». Les critiques se focalisent principalement sur l'étroitesse et le manque de longueur de l'annexe – l'usage de la métaphore du « couloir » est récurrent –, la violence de l'éclairage zénithal et l'impression de saturation produite par l'accumulation des toiles sur les cimaises.

Chaque réouverture constitue, pour le conservateur, une mise à l'épreuve de ses compétences de muséographe. L'inauguration de l'annexe en février 1896 ne déroge pas à la tradition. On constate une nouvelle fois la valorisation du travail de Léonce Bénédict, dont plusieurs critiques influents louent autant « l'intelligence et [la] méthode¹⁴¹ » que le « zèle et le goût¹⁴² ». Sa capacité à tirer le parti le moins mauvais du « plus imparfait des lieux d'exposition¹⁴³ », « des conditions précaires et de l'espace exigü¹⁴⁴ » avec lesquels il doit composer, en fait pour la presse une exception parmi les agents de l'administration des Beaux-arts. Le critique Gustave Geffroy laisse d'ailleurs entendre que Léonce Bénédict est le seul agent suffisamment légitime et compétent pour porter à lui seul un projet de reconstruction et vaincre tant l'inertie de sa hiérarchie que la résistance supposée des Chambres :

Je n'accuse personne, car je ne sais qui accuser, sinon la commission des Musées, qui ne sait pas ou ne veut pas réclamer une installation de musée moderne digne de notre temps ; sinon les Chambres, qui expédient au pas de course, sous l'injonction des ministres, les affaires des Beaux-Arts, comme les autres affaires. Le mal est général, vient de la veulerie, presque universelle, et ce serait s'attarder à l'inutile que de s'en prendre à telle ou telle personnalité. Pourtant, que le directeur bien intentionné du Luxembourg, M. Léonce Bénédict, sache bien qu'il aurait toute une opinion avec lui, celle d'artistes, d'écrivains indépendants, s'il bataillait, s'il résistait, parlait haut et ferme. Au lieu de se laisser gagner par l'esprit bureaucratique, qu'il le combatte et le domine, et les résultats viendront¹⁴⁵.

¹³⁹ Gustave GEFFROY, « Au Luxembourg », *Le Journal*, 16/02/1897.

¹⁴⁰ « Etranger. France », *Journal de Genève*, 20/02/1897.

¹⁴¹ Edouard SARRADIN, « Lettres, sciences et arts », *Journal des débats*, 07/02/1897.

¹⁴² Camille MAUCLAIR, « Notes d'art », *La Nouvelle Revue*, 03/1897, p. 207-208.

¹⁴³ « Le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 07/02/1897.

¹⁴⁴ « Nos gravures », *Revue hebdomadaire*, 02/1897.

¹⁴⁵ Gustave GEFFROY, « Au Luxembourg », *Le Journal*, 16/02/1897.

Troisième partie :
Reconstruire avec ou sans le concours de l'État ?

Chapitre 9.

Rive droite ? Rive gauche ? L'impossible consensus

La construction d'une nouvelle extension à l'orangerie Férou ne résout pas le problème de la saturation des espaces d'exposition, loin s'en faut. Si la question du relogement définitif du Musée du Luxembourg fait irruption dans les tractations entre l'État et la Ville de Paris pour l'organisation de l'Exposition universelle de 1900, un accord financier entre les deux entités annihile précocement l'éventualité d'une affectation au musée du plus petit des deux palais permanents à construire. En coulisses, l'hypothèse d'un transfert ou d'une reconstruction du musée rive droite est contestée par une partie de la presse et par le conservateur du musée lui-même. Face à l'attentisme de l'État, la mobilisation du champ artistique se fait plus pressante dans la presse, et s'accompagne de la multiplication des rumeurs d'extension et de reconstruction du musée.

Le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, sous l'impulsion de Georges Leygues, finit par prendre le risque de lancer des études de faisabilité d'une reconstruction intégrale du musée dans le périmètre du jardin du Luxembourg, sans même avoir la certitude que le terrain sera concédé par le Sénat, ni même savoir si les crédits nécessaires pour mettre en œuvre l'opération seront accordés par le Parlement. Cette étude de faisabilité donne l'occasion au conservateur, Léonce Bénédict, de rédiger un programme théorique dans lequel il synthétise les savoirs issus de son expérience et les enseignements tirés de son observation des musées français et étrangers.

La décision du ministère de reconstruire le musée sur le secteur de la pépinière du Luxembourg se heurte néanmoins au *veto* du Sénat et aux protestations d'une partie de la presse, en particulier de figures du mouvement de protection des espaces libres, parcs et jardins, tel André Hallays. Le discours des opposants au projet recycle les arguments de précédentes polémiques, en diabolisant les architectes, les artistes et les agents de l'administration des Beaux-arts, tous réunis dans une même complicité de vandalisme.

9.1 Anticiper ou attendre l'Exposition universelle de 1900 ?

9.1.1 Profiter de l'Exposition universelle pour construire un nouveau palais-musée ?

Indépendamment des tractations pour l'acceptation du legs Caillebotte et à la procédure de validation administrative du principe de la construction d'une extension temporaire à l'orangerie, la question de la reconstruction du Musée du Luxembourg franchit un pallier à partir de 1895, à la faveur des discussions sur l'emplacement de l'Exposition universelle de 1900, envisagée dès 1892. Entre janvier et avril 1895, plusieurs personnalités, journalistes et hommes politiques, interviennent pour inciter le gouvernement à intégrer la problématique de la reconstruction du Musée du Luxembourg à celle des chantiers à entreprendre pour abriter l'Exposition universelle.

La discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés le 15 février 1895 constitue l'un des premiers moments-clés où la question de la reconstruction du Musée du Luxembourg dans le cadre de l'Exposition universelle est officiellement posée. Dans un long plaidoyer adressé au nouveau ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Raymond Poincaré¹, en présence de Paul Doumer, rapporteur du projet d'extension pour la Commission supérieure des Bâtiments civils en décembre 1894, le député radical Étienne Dujardin-Beaumetz milite pour une amélioration substantielle de la situation matérielle et des ressources des musées nationaux, au premier rang desquels le Musée du Luxembourg. Étienne Dujardin-Beaumetz s'est formé à la peinture à l'École des beaux-arts ; son engagement dans la guerre de 1870 le conduit à orienter sa production picturale vers le genre militaire ; il expose régulièrement au Salon à partir de 1875 et obtient une mention à l'Exposition universelle de 1889. Cette consécration artistique marque paradoxalement l'apogée et la fin de sa carrière de peintre. Engagé en politique à partir de 1889, il se fait élire député de l'Aude, d'abord dans le sein du Parti républicain, puis dans le groupe de la gauche radicale à partir de sa réélection en 1893. S'il représente un département rural, Dujardin-Beaumetz n'en est pas moins parisien et fils d'un ancien haut fonctionnaire. Tous ces critères lui confèrent une légitimité en théorie incontestable dans les débats sur les modalités d'intervention de l'État dans le champ artistique, dont il milite d'ailleurs pour une redéfinition des contours dès 1891.

Le plaidoyer du 15 février 1895 n'a d'autre objectif que de placer le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts une nouvelle fois face à ses responsabilités. Dujardin-Beaumetz

¹ Raymond Poincaré succède à Georges Leygues après la formation d'un nouveau gouvernement par Alexandre Ribot, le 26 janvier 1895, sous la présidence de Félix Faure, élu le 17 janvier.

remet en question le principe d'une direction des Beaux-arts et propose plutôt la mise en place d'une « direction des services artistiques », qui gommerait toute hiérarchie entre les arts tout en prenant acte de la libéralisation du champ artistique. Contournant et anticipant ensuite le problème de la résistance des Chambres à accorder des crédits spécifiques pour la reconstruction d'un musée national comme le Luxembourg, Dujardin-Beaumetz propose de lier le financement de la reconstruction du Musée du Luxembourg à celui de l'Exposition universelle :

M. Dujardin-Beaumetz. [...] Je demanderai aussi la reconstruction du palais des artistes modernes, car les baraquements provisoires qui l'abritent sont absolument indignes d'une nation comme la nôtre. (*Très bien ! très bien ! C'est très vrai !*)

M. Paul Doumer. Indignes et insuffisants !

M. Dujardin-Beaumetz. Autrefois, au moins, nos peintres étaient à peu près logés dans le palais du Luxembourg. Mais le Sénat est très agissant.

Un membre. Dites « très envahissant » !

M. Dujardin-Beaumetz. Il a voulu agrandir ses services ; il a déposé les tableaux dans le jardin, et la direction des beaux-arts a bien voulu les abriter provisoirement ; mais il est bien certain que vous ne pouvez laisser les choses en l'état ; le vote d'un crédit s'impose à très brève échéance. Je demanderai, monsieur le ministre, – car il n'est pas toujours difficile d'arracher plusieurs millions aux Chambres et à la commission du budget.

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. C'est quelquefois trop facile. (*On rit.*)

M. Dujardin-Beaumetz. ... et tout à l'heure nous avons vu que quand on demande trop on risque de subir un échec. Je demanderai à M. le ministre s'il ne serait pas possible, lors de la création de l'Exposition universelle, de prendre sur les crédits considérables qui seront alors votés les fonds nécessaires pour construire un palais définitif des artistes modernes. (*Très bien ! très bien !*) La chose est très facile. L'Exposition de 1878 nous a légué le palais du Trocadéro : vous y avez créé plusieurs musées du plus haut intérêt et une salle musicale. L'Exposition de 1889 nous a légué la galerie des Machines, qui a des applications multiples. Je vous demande, – quand vous allez faire l'Exposition de 1900, l'Exposition de la fin d'un siècle, – de créer, par un palais digne des arts de France, le résumé du génie de nos architectes. Je crois que la chose est absolument possible, et j'espère vivement que le ministre et le Gouvernement voudront bien l'appuyer. (*Très bien ! très bien !*)²

A la proposition de Dujardin-Beaumetz de faire du relogement du Musée du Luxembourg le legs principal de l'Exposition universelle de 1900, la réponse de Raymond Poincaré n'est, à

² Séance de la Chambre des députés du 15/02/1895, *Journal officiel. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 16/02/1895, p. 339.

première vue, pas si limpide : « je puis annoncer que j'ai étudié, d'accord avec l'administration des Beaux-arts, le caractère permanent qu'on pourrait donner, dans l'Exposition de 1900, à l'établissement d'un palais définitif pour les artistes modernes. » Faut-il comprendre que le ministre envisage la construction du nouveau Musée du Luxembourg pour l'exposition universelle, ou bien que le Musée du Luxembourg hériterait d'un des bâtiments construits pour l'exposition ?

En réalité, dès le 10 février 1895, Joseph Bouvard, directeur des Travaux d'architecture de l'Exposition, expose sa vision du plan directeur du secteur Champs-Élysées/Invalides aux membres de l'agence d'architecture qu'il vient de constituer³. L'architecte retient dans un premier temps les grandes lignes du rendu d'Eugène Hénard pour le concours d'idées lancé en 1894 : ouvrir une avenue reliant les deux secteurs, démolir le palais de l'Industrie et le pavillon de la Ville de Paris contigu, et construire deux nouveaux palais se faisant face, de part et d'autre de la nouvelle avenue. Si l'on peut malgré tout trouver, en avril 1895, une référence à un projet de construction d'un seul « palais des beaux-arts » formant une sorte de trapèze dont deux des ailes « seraient, après l'Exposition de 1900, réservées à un musée des artistes vivants⁴ », ce sont bien deux palais qu'il est question de construire. L'architecte Lucien Magne, dans un compte-rendu critique des rendus présentés au concours de 1894, soutient ce parti et suggère que l'un des deux palais pourrait être utilisé, après l'Exposition, en remplacement ou en complément du « musée trop restreint du Luxembourg⁵ ».

Raymond Poincaré retient effectivement l'option de la réutilisation du plus petit des deux palais au bénéfice du Musée du Luxembourg⁶. Cependant, ce « petit palais » s'invite au cœur des négociations entre l'État et la Ville de Paris pour le financement de l'Exposition. La municipalité, qui s'estime lésée par la destruction programmée du pavillon de la Ville de Paris⁷, dans lequel elle aménage une préfiguration de son futur musée des beaux-arts en 1895, pose comme condition de sa subvention de vingt millions de francs la propriété exclusive du « petit palais » après l'Exposition. Le commissaire général de l'Exposition, Alfred Picard, confirme dans son *Rapport général administratif et technique sur l'Exposition de 1900* qu'« il

³ D'après une note manuscrite de Louis Varcollier, conservée par les descendants de l'architecte. Citée par Gilles PLUM, « L'Exposition universelle de 1900. Occasion unique pour un grand projet », *Petit Palais, chef-d'œuvre de Paris 1900*, Paris, Paris Musées/Nicolas Chaudun, 2005, p. 24-25.

⁴ « Les on-dit », *Le Rappel*, 08/04/1895.

⁵ Lucien MAGNE, « L'Exposition de 1900 », *Gazette des beaux-arts*, 03/1895, vol. 13, p. 177-188.

⁶ Jean FROLLO, « Au Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 19/11/1900. Jean Frolo était le pseudonyme de Charles-Ange Laisant, ancien député.

⁷ Le pavillon de la Ville de Paris avait été construit par Joseph Bouvard sur le Champ-de-Mars pour l'exposition universelle de 1878, puis démonté et remonté en 1882 au sud du palais de l'Industrie.

parut sage de ne pas rompre sur cette question : en effet, le petit palais ne comptait dans les devis que pour une somme de 3 800 000 francs et son affectation partielle au Musée des arts modernes pouvait être réservée pour des négociations ultérieures⁸. » La municipalité verrouille finalement toute négociation possible : lors des discussions au conseil municipal sur l'approbation de la convention cadre entre la Ville et l'État, le 12 juillet 1895, l'attribution du petit palais à la Ville semble acquise. Dès lors, il ne reste au gouvernement que la possibilité d'étudier un transfert du Musée du Luxembourg dans tout ou partie du futur grand palais.

Parallèlement aux négociations menées par la direction des Travaux d'architecture de l'Exposition pour concilier les intérêts de l'État et ceux de la Ville, le débat sur la question du sort du Musée du Luxembourg est d'abord marginalisé par une autre polémique, plus ancienne, et attisée au printemps 1895 par la menace d'une suppression des plantations du secteur s'étirant des Champs-Élysées jusqu'à la Seine : la contestation du projet d'aménagement d'une gare à ciel ouvert à l'extrémité nord de l'esplanade des Invalides mobilise en effet, depuis le début des années 1890, la presse généraliste, les revues d'architecture et la Société des amis des monuments parisiens⁹. On ne peut donc pas parler de mobilisation massive de la presse pour débattre de la pertinence du transfert du Musée du Luxembourg aux Champs-Élysées.

9.1.2 « Du danger de traverser l'eau » : résistances à l'idée d'un transfert du musée sur la rive droite

La perspective d'un déménagement du Musée du Luxembourg sur la rive droite, dans le secteur des Champs-Élysées, réactive le débat, déjà ancien, sur l'emplacement idéal de cette institution dans la capitale. On retrouve d'ailleurs, dans ce débat, la plupart des arguments avancés dans la presse entre 1879 et 1883, pendant les négociations entre le Sénat et l'administration Beaux-arts pour le relogement du musée¹⁰. Premièrement, le poids du musée dans l'équilibre économique du quartier et de la rive gauche. Deuxièmement, l'importance de maintenir l'ancrage du musée dans son milieu d'origine, c'est-à-dire proche d'un public local certes hétérogène, mais assidu et passionné ; c'est d'ailleurs l'une des objections avancées par Léonce Bénédict, qui « rejette avec horreur l'idée d'un déménagement du Musée du Luxembourg pour le transférer dans un des futurs Palais des Champs-Élysées. Nous n'y

⁸ Alfred PICARD, *Rapport général administratif et technique : Exposition universelle internationale de 1900 à Paris*, Paris, Impr. Nationale, 1902, p. 171.

⁹ Ruth FIORI, *L'invention du vieux Paris : naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre, Mardaga, 2012, p. 203-209.

¹⁰ Cf. *supra*, 4.4.2 et 6.1.2.

serions visités, dit-il avec un sourire amer et quelque peu dédaigneux, que par des rastaquouères, des Anglais avec guides, et des bicyclistes en costumes anti-esthétiques¹¹. » Troisièmement, l'obsession des conservateurs pour le maintien de la dénomination du musée. Un dernier argument est également évoqué pour justifier l'impossibilité d'un déracinement du musée : le risque que représenterait un rapprochement des collections nationales avec les différents salons des sociétés artistiques¹².

9.2 Mise en œuvre du projet de reconstruction

9.2.1 La mobilisation du champ artistique et politique infléchit le processus de reconstruction

9.2.1.1 Entre espoir et scepticisme : réactivation différée du débat sur la reconstruction

Depuis 1894, avant même la décision de Georges Leygues de faire étudier par Georges Scellier de Gisors l'hypothèse d'une reconstruction intégrale du musée en même temps que celle d'une extension provisoire, la presse contribue à alimenter ou à démentir le spectre d'une reconstruction du musée dans l'enceinte du jardin du Luxembourg. Avec la perspective, de plus en plus concrète, de l'organisation de l'Exposition universelle, la reconstruction du Musée du Luxembourg avant l'Exposition universelle est érigée, par certains journaux, comme un chantier prioritaire afin de prévenir l'image négative, incompatible avec le rayonnement artistique français, que renverrait la situation précaire du musée aux visiteurs étrangers :

Les étrangers, y trouvent à rire. « Comment ? C'est cela vôtre Musée du Luxembourg ? Ce hangar biscornu, ce magasin à débarras, avec sa cour à chenils et son fronton grec posé tout de travers, c'est là le palais de l'Art français ? » D'aucuns n'y veulent pas croire¹³.

Dès 1895, le *Gil Blas*, par le biais de Sabine Méa, et *Le Rappel*, soutiennent qu'« il faut s'y prendre assez tôt pour que la chose soit achevée en 1900, second point sur lequel il [...] paraît impossible que l'on discute beaucoup¹⁴ ». L'urgence d'une reconstruction, dans l'intérêt national, incite même Sabine Méa, qui s'était distinguée dans les années 1880 comme l'un des défenseurs les plus farouches d'une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre tout projet de reconstruction du musée, à se prêter au jeu de la recherche d'emplacements situés dans le périmètre du Luxembourg. La chroniqueuse du *Rappel*, qui s'érige ici en conseillère

¹¹ « Réouverture d'un Musée », *La Presse*, 06/04/1898.

¹² « Qu'attend-on ? L'agrandissement du musée du Luxembourg : plusieurs expédients, une seule solution », *Le Matin*, 17/04/1895.

¹³ Charles FRÉMINE, « Notes d'art », *Le Rappel*, 24/02/1899.

¹⁴ Sabine MÉA, « Le Musée moderne français », *Le Rappel*, 09/01/1895.

de l'administration des Beaux-arts, suggère une emprise appartenant à l'État, située en bordure du jardin du Luxembourg, et qui, d'après elle, est mal exploitée. Ce terrain, à l'angle du boulevard Saint-Michel, est alors occupé par des serres et les logements de plusieurs fonctionnaires. Sabine Méa parvient ainsi à concilier l'impératif topographique martelé par les conservateurs du musée, l'impératif foncier d'une emprise appartenant déjà à l'État, et la non-altération de la partie publique du jardin du Luxembourg ; elle reste convaincue que les quelques fonctionnaires concernés sauront faire passer leur intérêt privé après l'intérêt général¹⁵.

Malgré l'abandon assez rapide de l'hypothèse d'une affectation du Petit Palais au Musée du Luxembourg après l'Exposition universelle, la solution provisoire offerte par la construction de l'extension Caillebotte semble pourtant différer de quelques années la reprise du débat sur la reconstruction du musée. En 1894, Léonce Bénédict souhaitait que l'affaire du legs Caillebotte incite l'État à reconsidérer sérieusement la question de la reconstruction du Musée du Luxembourg. Dès le 14 décembre 1894, la commission des Bâtiments civils, sur l'insistance du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Georges Leygues, en admet la nécessité et charge le député Paul Doumer de préparer un rapport allant dans ce sens. Nous savons que Jules Comte, directeur des Bâtiments civils, transmet à ce dernier les rapports du Conseil général des Bâtiments civils le 21 février 1895. Ensuite, la trace de ce rapport se perd.

Deux indices suggèrent une temporisation dans la gestion du dossier de la reconstruction entre 1895 et 1899 : la récurrence des avertissements lancés au Parlement et le ressassement des plaintes des journalistes. Plusieurs députés, qu'ils soient ou non chargés de la rédaction du rapport sur le budget des Beaux-arts, prennent au sérieux la cause du Musée du Luxembourg et n'hésitent pas à exhorter le gouvernement et les Chambres à rendre des comptes sur la hiérarchisation des chantiers prioritaires. A l'interpellation du député radical-socialiste Maurice Berteaux¹⁶, qui insiste le 28 novembre 1896 sur les mauvaises conditions de conservation des œuvres et la saturation de l'espace du musée, la réaction du commissaire du gouvernement est surprenante :

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Maurice Berteaux (1852-1911), ancien agent de change, député radical-socialiste de Seine-et-Oise de 1893 à 1911 ; à la Chambre, il se spécialise dans les questions financières, mais s'intéresse aussi à la restauration du château de Saint-Germain-en-Laye. Il fut également ministre de la Guerre de 1904 à 1905 et en 1911.

M. le commissaire du Gouvernement. Bien que le Gouvernement considère les alarmes de M. Berteaux comme très exagérées, je m'empresse de dire qu'à l'heure actuelle on procède à des travaux d'assainissement. (*Très bien ! très bien !*)

M. le rapporteur [Georges Berger]. Et d'agrandissement.¹⁷

La minimisation de défauts – pourtant publiquement connus – du musée trahit l'incompétence de l'agent représentant le gouvernement ou, à tout le moins, sa méconnaissance de la situation réelle du musée. Quant à Georges Berger, qui n'hésite pas à critiquer ouvertement le choix de l'administration des Beaux-arts d'avoir consacré une salle entière à l'école impressionniste, il n'en demeure pas moins l'un des plus fervents défenseurs de la cause du musée ; il renouvelle ainsi, dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1898, son vœu d'une reconstruction intégrale¹⁸. Étienne Dujardin-Beaumetz se montre bien plus incisif en 1898, dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1899 ; le député dénonce, comme le conservateur Étienne Arago avant lui, le déséquilibre des dépenses publiques en matière de grands chantiers, systématiquement au désavantage du Musée du Luxembourg :

La question est nettement posée. Il vous appartient de dire au Gouvernement que vous voulez la résoudre et je vous demande au nom des artistes, au nom surtout de l'intérêt national, d'inviter le Gouvernement à vous proposer, dans l'un des prochains budgets, la construction du palais de l'art moderne. Vous ne marchanderez pas les crédits pour un musée destiné à la propagande du beau. Vous qui avez si hardiment jeté des centaines de millions pour des expositions provisoires, qui, il y a quelques jours à peine, avez dépensé 600 000 francs pour dégager, pour un pur besoin d'esthétique, la Sorbonne et le palais des Thermes, vous ne refuserez pas les modestes crédits qui, sur plusieurs exercices, doteront notre pays d'un musée de l'art moderne, et lui permettront de montrer d'une manière permanente l'éclat des arts de France¹⁹.

Preuve de ce que le problème ne connaît aucune avancée durant près de quatre ans, l'examen de la presse entre 1895 et 1899 suscite une impression de déjà-vu, pouvant même aller, dans certains cas, jusqu'à un recours décomplexé à l'intertextualité. Ainsi, *Le Rappel* publie dans ce laps de temps trois articles du même auteur, Charles Frémine, qui contiennent chacun le même paragraphe critiquant le projet d'extension de l'orangerie et réclamant la reconstruction intégrale du musée :

Et l'on se propose encore, paraît-il, d'ajouter à cette chose hybride, de s'y livrer à de nouveaux enjolivements, d'y souder quelque nouvelle salle vitrée, dans le genre de celle qu'on a construite tout exprès pour le précieux legs Caillebotte et la section

¹⁷ *Journal officiel, Débats parlementaires, Chambre des députés*, séance du 28 novembre 1896, p. 1840.

¹⁸ « Nouvelles parlementaires », *Journal des débats*, 21/10/1897.

¹⁹ Étienne Dujardin-Beaumetz, « Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1899 », annexe n°496 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 12 décembre 1898.

étrangère ! Ne serait-il pas temps de couper court, une bonne fois, à ces dépenses, à ces replâtrages où d'aucuns trouvent sans doute leur compte, et de bâtir enfin un Musée de toutes pièces, digne de l'art français, digne de Paris²⁰ ?

Cette impression de déjà-vu se retrouve aussi dans la polarisation des journalistes par rapport à l'option architecturale la plus pertinente. Le critique d'art Raymond Koechlin et le chroniqueur André Hallays se font les avocats d'une solution déjà largement commentée dans la presse depuis les années 1880, l'extension du côté du jardin de la Présidence, la plus compatible, d'après eux, avec les exigences d'économie imposées par le Parlement : pour le premier, « ce léger sacrifice nous épargnerait des plans trop grandioses et des bâtisses trop coûteuses²¹ », quand, pour le second, « l'État serait vite récompensé de son sacrifice²² ».

Si l'hypothèse d'une restructuration et d'un nouvel agrandissement demeure latente, elle effraie une autre partie des commentateurs, qui recourent abondamment à la métaphore pour dévaloriser le musée existant et mettre en évidence une situation inacceptable. Ainsi, Pierre Véron écrit que « la première chose, si l'on voulait réellement le rajeunir, ce serait de le transférer autre part, au lieu de le laisser moisir dans son local, qui tient le milieu entre la serre et l'écurie²³ » ; *La Presse*, probablement sous la plume de Fernand Hauser, s'étonne du déséquilibre entre l'offre muséale parisienne dédiée aux arts anciens et la situation critique du seul établissement permanent consacré à la mise en valeur de la production artistique contemporaine, qu'il qualifie de grange²⁴. Le sentiment qui prédomine dans la presse, au premier trimestre 1899, est celui du scepticisme. Quelle que soit la solution privilégiée, on craint que le gouvernement ne soit pas en mesure de dépasser le stade des effets d'annonce. Arsène Alexandre sous-entend même qu'il faudrait envisager de court-circuiter l'intervention de l'État :

Seulement, si l'on compte sur les promesses des administrations, des Parlements et des ministères, on risquera d'attendre encore longtemps sous les ormes du Luxembourg²⁵.

²⁰ Charles FRÉMINE, « Musées », *Le Rappel*, 12/08/1895 ; *Id.*, « Au Luxembourg », *Le Rappel*, 16/04/1898 ; *Id.*, « Notes d'art », *Le Rappel*, 24/02/1899.

²¹ Raymond KOECHLIN, « Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 20/01/1899.

²² André HALLAYS, « Au jour le jour. Le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 12/06/1898.

²³ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/01/1899.

²⁴ « Nos échos. Le Luxembourg trop petit », *La Presse*, 05/02/1899.

²⁵ Arsène ALEXANDRE, « Pour la reconstruction du Luxembourg », *Le Figaro*, 13/03/1899.

9.2.1.2 Volte-face du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts face à la pression d'acteurs des champs artistique et politique

En quelques mois, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts opère un virage radical dans sa stratégie de résolution de la crise architecturale que traverse le Musée du Luxembourg. Alors que, fin janvier 1899, Georges Leygues annonce à Léonce Bénédicté que le projet d'agrandissement, qui consisterait dans la construction de « nouveaux pavillons sur une partie du jardin du Petit-Luxembourg²⁶ », est repoussé à l'année suivante, faute de crédits, le ministre revoit ses prévisions en juillet 1899.

Les motifs de ce revirement de stratégie ne sont pas explicites. Tout au plus peut-on émettre des hypothèses sur les facteurs qui ont probablement infléchi le processus : l'impatience du champ artistique, l'expression d'un certain scepticisme vis-à-vis de la capacité du gouvernement à trouver une solution rapide au problème, et la mobilisation de quelques acteurs du champ politique. Le premier des moments clés d'une accentuation de la pression sur le gouvernement coïncide avec la publication, par le quotidien *La Presse*, d'une note très critique sur la situation du Musée du Luxembourg, le 5 février 1899, à l'occasion de l'entrée dans les collections du musée du portrait du poète belge Georges Rodenbach par Lucien Lévy-Dhurmer²⁷. Ce billet, suivi le 8 février par la parution, dans *Le Journal*, d'un autre article anonyme énumérant tous les défauts du musée et leurs conséquences sur la gestion des collections et leur conservation, pourrait avoir eu un impact direct sur la mobilisation de la Société libre des artistes français²⁸, qui émet, lors de son assemblée générale, le vœu que soit reconstruit le Musée du Luxembourg²⁹.

Le second moment correspond au coup de projecteur donné sur le rapport d'Étienne Dujardin-Baumetz, à l'occasion de la discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés, le 1^{er} mars 1899. Le rapporteur, qui semble avoir « pris en main la cause des artistes, la cause de l'Art³⁰ », trouve en Charles-Maurice Couyba un allié de circonstance pour réaffirmer la nécessité de donner aux œuvres des artistes contemporains un asile plus conforme au rang de la France sur la scène artistique internationale. L'intervention des deux députés, en dépit d'une discussion du budget des Beaux-arts toujours réduite à la portion congrue, « paraît avoir

²⁶ « Petites nouvelles », *Le Matin*, 27/01/1899.

²⁷ Portrait au pastel exécuté vers 1895, accepté par l'État à titre de don de Mme veuve Georges Rodenbach pour le Musée du Luxembourg.

²⁸ Société fondée le 15 février 1880, et distincte de la Société des artistes français, reconnue d'utilité publique par décret du 11 mai 1883.

²⁹ Fernand HAUSER, « Nos échos. Choses de Paris », *La Presse*, 09/02/1899 ; « Les on-dit », *Le Rappel*, 09/02/1899 ; *Le Temps*, 09/02/1899.

³⁰ « Nos échos », *Le Journal*, 08/02/1899.

été écoutée un peu plus attentivement que de coutume³¹ », d'après certains observateurs, tel Arsène Alexandre ; elle est relayée jusque dans des revues professionnelles comme *La Construction moderne*³².

Un troisième événement vient fragiliser la position du ministère et, finalement, donner raison aux membres les plus sceptiques du champ artistique à l'égard de l'engagement de l'État : la *Revue de l'art* propose de créer une structure de financement qui viendrait se substituer à la procédure habituelle de demande de crédits au Parlement³³.

Enfin, cependant qu'une partie de la presse tente d'étouffer la rumeur³⁴, le fantasme du transfert rive droite est réactivé vers le mois de juin 1899, au moment même où l'éventualité d'une reconstruction sur l'emplacement de la pépinière devient probable ; ce phénomène illustre le fait que le démenti, dans certains cas, en particulier s'il n'émane pas des autorités elles-mêmes, peut contribuer à rallumer les braises de la rumeur. Arsène Alexandre, dans *Le Figaro*, s'étonne d'ailleurs de ce que ce projet soit encore d'actualité³⁵. La rumeur se divise en deux tendances qui vont orienter les débats, jusqu'à former deux camps opposés : la première suppose la démolition de la Galerie des machines, et consisterait à regrouper au Grand Palais le Musée du Luxembourg et les sociétés d'artistes ; la seconde suppose la conservation de la Galerie des machines au profit des sociétés d'artistes, et prévoit l'attribution au Musée du Luxembourg de la quasi-totalité du Grand Palais. Alors qu'on s'interroge déjà sur la localisation des Salons de 1901, le quotidien conservateur *Le Gaulois* indique que le Grand Palais serait en grande partie affecté au Musée du Luxembourg, tout en émettant des réserves sur la bonne volonté des sociétés d'artistes³⁶. Au mois de juillet 1899, plusieurs brèves démentent la rumeur d'un transfert du musée du Luxembourg vers les Champs-Élysées. La *Chronique des arts et de la curiosité*, de son côté, fait taire deux autres rumeurs, l'une annonçant le transfert du musée du Luxembourg aux Champs-Élysées, l'autre son transfert au pavillon de Flore, aux Tuileries, après le déménagement du ministère des Colonies³⁷. *Le Petit Parisien* rappelle en outre que cette piste n'a jamais été sérieusement considérée, dans la

³¹ Arsène ALEXANDRE, « Pour la reconstruction du Luxembourg », *Le Figaro*, 13/03/1899.

³² Paul PLANAT, « Actualités », *La Construction moderne*, 11/03/1899.

³³ Cette proposition est commentée *infra*, 9.5.1.1.

³⁴ Raymond KOECHLIN, « Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 20/01/1899.

³⁵ Arsène ALEXANDRE, « Au Luxembourg », *Le Figaro*, 16/06/1899.

³⁶ « Echos de Paris », *Le Gaulois*, 18/06/1899. La Société des Artistes français siégeait au palais de l'Industrie, et s'était majoritairement prononcée contre le projet de réunion, dans un nouveau palais des beaux-arts, des deux sociétés d'artistes concurrentes. Voir Gilles PLUM, « L'Exposition universelle de 1900. Occasion unique pour un grand projet », *loc. cit.*

³⁷ « Au Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/07/1899.

mesure où elle était contraire aux intérêts du microcosme artistique de la rive gauche, pour lequel le musée faisait à la fois office de lieu d'étude et de réunion³⁸.

La réactivation, la régulation puis l'extinction provisoire du débat sur le transfert du Musée du Luxembourg rive droite précipite et accompagne le changement de stratégie du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, qui revient à la seconde option évoquée en décembre 1894 : celle de la reconstruction intégrale du musée dans le quartier du Luxembourg. Prévoyant de déposer à la rentrée parlementaire de l'automne 1899 un projet de loi visant à obtenir les crédits spéciaux nécessaires, le ministre Georges Leygues commande donc une étude préalable à Georges Scellier de Gisors, dès le début du mois de juillet 1899. Le travail de l'architecte se heurte cependant à une aporie : la question de l'emplacement de la reconstruction.

9.2.1.3 Consensus au sein de la maîtrise d'ouvrage sur l'emplacement de l'ancienne pépinière du Luxembourg

L'aporie de l'emplacement mobilise les principaux acteurs de la maîtrise d'ouvrage durant l'été 1899. Georges Scellier de Gisors est le premier à souligner l'urgence d'une prise de décision relative à cette question :

Cette question du terrain me semble devoir être résolue avant toute autre, car il serait bien difficile, sans base précise, d'établir une conception purement théorique de reconstruction du Musée du Luxembourg. Je ne puis faire un projet, même très sommaire, mais offrant quelques garanties d'exactitude relative, qu'à la condition de connaître l'emplacement qui me sera désigné³⁹.

Pour l'architecte, le choix du terrain d'assiette détermine non seulement la configuration du bâtiment sur un ou plusieurs niveaux, mais aussi le coût estimatif du projet (fig. 94). De la précision de l'esquisse dépend, par ailleurs, la crédibilité du projet et du devis, dans la perspective de son examen par le Conseil général des Bâtiments civils et par la commission du Budget de la Chambre des députés. L'alternative qui se pose à l'administration des Beaux-arts est de déterminer s'il convient d'acheter un terrain ou de reconstruire le musée sur un terrain appartenant déjà à l'État.

Scellier de Gisors, soucieux de résoudre ce problème rapidement, tranche en faveur de la seconde option, et propose au ministre non pas le même emplacement qu'en 1894, c'est-à-dire le secteur situé à l'entrée du jardin du côté du carrefour Médicis, mais un autre secteur, à

³⁸ « Les Salons », *Le Petit Parisien*, 09/07/1899.

³⁹ Georges Scellier de Gisors à Georges Leygues, 13/07/1899, Arch. nat., F21 6108.

l'angle sud-ouest du jardin du Luxembourg, d'après lui déjà considéré par Étienne Arago en 1885. Ce secteur du jardin correspond à un vestige réaménagé de l'ancienne pépinière du Luxembourg, morcelée en 1866 par l'ouverture de plusieurs rues, dont la rue Auguste-Comte. Du côté sud de cette nouvelle rue, le terrain vague résiduel fut sans doute convoité par Arago dès sa nomination à la tête du musée, comme pourrait le montrer un plan manuscrit du secteur de l'avenue de l'Observatoire montrant divers emplacements libres (fig. 95). Ce « terrain vague » réservé à la construction, entre 1882 et 1885, du petit lycée Louis-le-Grand, bientôt rebaptisé lycée Montaigne, Arago aurait alors jeté son dévolu sur l'autre résidu de l'ancienne pépinière situé au nord de la rue Auguste Comte, inclus à l'intérieur du périmètre du jardin du Luxembourg et transformé en jardin anglais⁴⁰.

Suivant la recommandation de l'architecte, Henry Roujon, directeur des Beaux-arts, consulte Albert Kaempfen sur la question le 20 juillet 1899⁴¹ ; les deux hommes semblent s'entendre assez rapidement sur l'emplacement de l'ancienne pépinière (fig. 96 et 97). Le projet prend une tournure officielle lorsque, en octobre 1899, Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, en appelle à la sollicitude du président du Sénat, Armand Fallières, pour convaincre le Bureau du Sénat de concéder à son administration un terrain d'assiette d'environ 120 à 140 mètres de longueur sur 40 à 50 mètres de profondeur, soit une superficie d'environ 7000 m², dans le périmètre du jardin du Luxembourg, le long de la rue Auguste Comte, face au lycée Montaigne et à l'école coloniale⁴².

La procédure visant à lancer simultanément les études et la demande de financement du projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur le terrain de l'ancienne pépinière est ainsi lancée en quelques jours ; les principaux protagonistes en sont Henry Roujon, directeur des Beaux-arts, Albert Kaempfen, directeur des Musées nationaux, Édouard Bigard-Fabre, chef du bureau des Travaux d'art, et Alexandre Picot⁴³, chef du bureau des Bâtiments civils et palais nationaux. Le programme de Bénédictine est transmis au bureau des Bâtiments civils et palais nationaux le 8 novembre 1899 ; Scellier de Gisors est informé de la demande de concession du terrain de la pépinière le 18 novembre suivant et peut commencer à travailler

⁴⁰ Un aperçu de ce nouveau jardin anglais, dessiné par Adolphe Alphand, est donné dans « Nouveau Paris : les transformations du jardin du Luxembourg », *L'Univers illustré*, 18/07/1868.

⁴¹ Henry Roujon à Albert Kaempfen, 20/07/1899, Arch. nat., F21 6108.

⁴² Georges Leygues à Armand Fallières, 24/10/1899, Arch. nat., F21 6108.

⁴³ Alexandre Picot mène deux carrières en parallèle : celle de fonctionnaire au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, en commençant par occuper dès 1877 le poste de sous-chef du bureau des Palais nationaux, puis chef du même bureau, rebaptisé bureau des Bâtiments civils et Palais nationaux ; et celle d'auteur dramatique.

sur les premières études, sans cependant savoir si le Sénat donnera une suite favorable à la demande de l'administration des Beaux-arts.

La stratégie d'anticipation de l'administration des Beaux-arts, qui se traduit par la prescription quasi simultanée d'études de faisabilité à l'architecte et d'un programme détaillé au conservateur, indique la volonté de Georges Leygues de donner au Bureau du Sénat, qui doit être saisi de la demande de concession du terrain d'assiette, une garantie de crédibilité du ministère dans le processus de négociation à venir. Dans la construction de ce dossier, le rôle du conservateur est particulièrement décisif, non seulement par l'élaboration du programme architectural, mais aussi par la rédaction d'une « note sur la nécessité de la reconstruction » du musée, censée fournir des éléments justificatifs indiscutables.

9.2.2 Capitalisation des savoirs et affirmation de l'expertise du conservateur en matière de programmation architecturale

9.2.2.1 Élaboration du programme théorique de reconstruction

Sollicité pour établir un programme théorique de reconstruction, Léonce Bénédite reprend, en réalité, une ébauche de programme tracée dès 1896. Parallèlement à l'avancement du projet de construction de l'annexe Caillebotte, le conservateur n'a jamais cessé de réfléchir à la forme que pourrait prendre le Luxembourg reconstruit. Ainsi, nous savons que le Bureau des travaux d'art, musées et expositions, dirigé par Édouard Bigard-Fabre, était en possession d'une ébauche de programme au plus tard en janvier 1896. Ce document (fig. 98), bien que raturé, non signé et non daté, est d'une importance capitale : il s'agit d'un brouillon du plus ancien programme théorique relatif à un projet de reconstruction *ex novo* du Musée du Luxembourg⁴⁴. Théorique, premièrement car son auteur n'y fait aucune mention d'un emplacement pressenti ; deuxièmement, les surfaces prévisionnelles pour les peintures et sculptures résultent d'une estimation rapide à partir des surfaces existantes, selon un rapport de trois pour un ; troisièmement, on insiste sur la facilité à surveiller les locaux, sans pour autant orienter le choix de l'architecte sur la distribution des salles. La véritable nouveauté de ce programme réside dans l'adjonction de services qui n'avaient pas été prévus dans le projet d'extension de l'orangerie Férou : débarras pour le mobilier des artistes travaillant dans les salles ; réserves pour la peinture, la sculpture et les objets d'art ; ateliers de moulage, de photographie, de restauration, de montage et d'encadrement ; salle destinée au travail des copistes ; bureaux pour le conservateur, l'attaché, le gardiennage et le brigadier ; logements

⁴⁴ [Léonce Bénédite], ébauche de programme pour la reconstruction du musée du Luxembourg, s.d. [ca. 15/02/1896], 4 p., Arch. nat., F21 4484.

du conservateur et du gardien-chef ; vestiaire, buffet et toilettes pour le public ; vestiaires et réfectoire pour les gardiens ; poste d'incendie.

Ce programme, révolutionnaire pour le Musée du Luxembourg, n'est en réalité qu'une mise à niveau nécessaire par rapport aux musées européens construits depuis les années 1880. Il comporte en revanche une spécificité qu'il convient de souligner : Bénédite met en corrélation la gestion de l'espace du musée et la crédibilité de l'institution. En effet, prévoir un musée trop grand pourrait attiser « les convoitises » ; organiser des expositions temporaires dans les salles non utilisées pour les collections permanentes serait un subterfuge idéal pour garantir l'autorité de l'institution face aux artistes. Il n'est pas déplacé d'y voir une réaction aux attaques constamment adressées par certains journalistes à la croissance non maîtrisée des collections du musée national, qui induit un besoin sans cesse croissant de surfaces d'exposition ou, à l'inverse, une réponse à ceux qui prétendent que l'insuffisance des surfaces d'exposition décourage les dons et legs. Conscient des limites de cette ébauche, Bénédite prévoit que « toutes ces recommandations pourront être reprises à part et détaillées s'il y avait lieu de dresser un programme définitif. » Il faudra attendre près de quatre ans pour que cette occasion lui soit enfin donnée. Malgré tout l'intérêt qu'il convient de lui porter, le document technique de 1896 ne résout pas deux des apories soulevées par le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg : l'emplacement et le mode de financement du projet.

La commande d'un programme en 1899 donne à Léonce Bénédite l'occasion d'asseoir plus officiellement son expertise en matière de programmation architecturale. Deux cahiers manuscrits, datés des 21 et 25 octobre et signés par le conservateur, constituent un jalon essentiel dans l'histoire de la muséographie en France. Le premier contient un plaidoyer pour la reconstruction totale du Musée du Luxembourg⁴⁵ ; le second, un programme sommaire pour la mise en œuvre du projet de reconstruction⁴⁶ (fig. 99).

Les cinq premières pages du plaidoyer sont consacrées à un abrégé critique de l'histoire du musée, au cours duquel le conservateur insiste sur la lutte de ses prédécesseurs pour maintenir ou accroître son espace vital, malgré la pression des institutions voisines. Bénédite souligne ensuite un paradoxe : la politique volontariste de diversification de l'offre muséographique a été menée en dépit de l'aggravation de la situation architecturale. Le musée accuse en effet de

⁴⁵ Léonce Bénédite, « Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier de 36 p. dont 17 p. manuscrites, 21/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4 et Arch. nat., F21 6108.

⁴⁶ Léonce Bénédite, « Note sur le programme de reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier de 36 p. dont 8 p. manuscrites, 25/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4 et Arch. nat., F21 6108.

graves vices de conception et des retards en termes de services. Bénédite s'abrite derrière les mots d'Étienne Dujardin-Beaumetz⁴⁷ pour énumérer ces lacunes qui coïncident, sans surprise, avec celles qui étaient déjà pointées par les critiques en 1886 : bâtiment insuffisant et inadapté à la conservation des œuvres ; absence de réserves, d'ateliers, de services pour les visiteurs ; absence de logement pour le conservateur... Bénédite réitère le constat amer qu'il dressait déjà en 1892 : le Luxembourg n'est pas au niveau de la concurrence étrangère, et notamment de celle, très récente, du « Luxembourg anglais », la Tate Gallery, inaugurée en 1897 à Londres et agrandie en 1898-1899. S'il ne s'adapte pas, le musée français perdra son rang d'institution influente dans le panorama artistique mondial :

La reconstruction du Musée du Luxembourg s'impose aujourd'hui de toute urgence. Les faits qui vont être exposés établiront qu'il est impossible de prolonger plus longtemps la situation véritablement douloureuse dans laquelle végète ce grand établissement national. [...] Le goût du public, formé par la concurrence des expositions, s'est affirmé, son esprit critique s'est développé et, par suite, il se montre plus exigeant. Il s'attend à ce que le futur musée du Luxembourg, si longtemps espéré, qui sera le premier musée construit en France par l'État, avec le vrai caractère qui convient à un musée, 'un musée sur mesure', enfin, soit, après toutes les expériences tentées à l'étranger, un établissement modèle⁴⁸.

Le public, au même titre que les conservateurs et les artistes, peut ainsi être considéré comme l'un des groupes d'usagers du musée, ce qui lui confère le droit, mais aussi le devoir d'émettre des critiques, le cas échéant, sur l'inadéquation des locaux avec le statut et les missions de l'institution.

Le « programme succinct » qui fait suite à l'exposé du 21 octobre résulte d'une étroite collaboration entre le conservateur et l'architecte Georges Scellier de Gisors. Bénédite fait reposer sa légitimité sur deux facettes complémentaires de son travail : les savoirs du praticien, nés de l'expérience quotidienne du musée, et les savoirs de l'expert, découlant de la comparaison de la situation du Musée du Luxembourg à celle des musées qu'il a eu l'occasion d'observer en France comme au cours de ses missions à l'étranger. Ambitionnant de réduire, dans un premier temps, l'écart constaté par la comparaison, Bénédite rédige son programme sommaire de reconstruction avec, en tête, l'emplacement de l'ancienne pépinière, et comme base le programme ébauché presque quatre ans plus tôt. De là, les nombreux indices d'intertextualité entre les deux documents, en particulier la structure (d'abord les espaces

⁴⁷ Bénédite utilise des extraits du rapport pour le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1900 qu'Étienne Dujardin-Beaumetz avait déposé le 4 juillet 1899 à l'Assemblée nationale.

⁴⁸ Léonce Bénédite, « Note sur la nécessité de la reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier de 36 p. dont 17 p. manuscrites, 21/10/1899, Arch. Mus. nat., 2HH4 et Arch. nat., F21 6108.

d'exposition à prévoir, ensuite les services annexes), le mode de calcul des surfaces estimées (la règle du triplement des surfaces), la volonté de porter une attention particulière aux différents types d'usagers du bâtiment : personnel de la conservation, personnel de surveillance et d'entretien, visiteurs et copistes. Si la mention d'un studio de photographie disparaît entre 1896 et 1899 (on peut supposer qu'il s'agit d'une simple omission de l'auteur), en revanche, celle d'une salle des ventes de catalogues, estampes et photographies d'œuvres fait sa première apparition dans le programme de 1899. Autre nouveauté importante du programme de 1899, l'éclairage électrique fait irruption dans les locaux destinés au fonctionnement du musée, dans les logements, les salles de dessins et estampes, ainsi que dans les galeries de peinture sous la forme de veilleuses.

Ce programme est à mettre en relation avec deux documents qui ont, eux aussi, une importance capitale. Le premier document⁴⁹ est une feuille double quadrillée sur laquelle ont été griffonnés un plan du jardin du Luxembourg et de l'avenue de l'Observatoire, un plan et une coupe non légendés (fig. 100). Probablement de la main de Scellier de Gisors, ces trois croquis apportent un premier complément visuel, certes sommaire, aux instructions données par Bénédite dans son cahier des charges. Sur le plan du jardin du Luxembourg sont reportés plusieurs emplacements possibles pour la reconstruction du musée : à l'est, l'entrée située près du carrefour Médicis, au sud, le jardin anglais aménagé sur une partie de l'ancienne pépinière. Le plan dessiné sur un autre feuillet pourrait n'être que l'ébauche d'une traduction formelle du plan idéal souhaité par Bénédite ; sa forme rectangulaire suggère un bâtiment sur deux niveaux encadrant une cour vitrée. La coupe située immédiatement sous le plan pourrait représenter le futur musée à gauche (deux niveaux) face au lycée Montaigne à droite (trois niveaux plus combles), et correspondre à une étude sommaire d'ensoleillement du futur musée, dans l'hypothèse d'une reconstruction sur l'emplacement de l'ancienne pépinière.

Le second document⁵⁰ (fig. 101) est attribuable avec certitude à Léonce Bénédite. Il s'agit de trois croquis représentant deux plans du futur musée – un du rez-de-chaussée, l'autre de l'étage – et une coupe transversale, tous trois plus précis que les précédents. Ils confirment l'orientation du conservateur et de l'architecte vers un bâtiment de plan rectangulaire à deux niveaux. Au rez-de-chaussée se trouveraient les réserves et ateliers (aux angles), les objets

⁴⁹ Anonyme [Georges Scellier de Gisors ?], plan du jardin du Luxembourg et de l'avenue de l'Observatoire, avec propositions d'implantation pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, et étude de plan et de coupe schématiques pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. 10/1899 ?], Arch. nat., F21 6108.

⁵⁰ Anonyme [Léonce Bénédite], études de plans du rez-de-chaussée et du premier étage pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. 10/1899], Arch. Mus. nat., 2HH4.

d'art et médailles, les appartements du conservateur, les services au public (toilettes, vestiaires, buffet, salle des ventes), les bureaux de l'administration du musée, et, dans une cour vitrée, les sculptures ; au premier étage, les galeries de peintures et les cabinets réservés aux dessins et estampes entoureraient le vide de la cour. Le plan n'est pas sans similitude avec celui du palais de l'Industrie ou du palais des beaux-arts de Bruxelles, inauguré en 1880 ; la répartition spatiale du programme autour d'une cour centrale rectangulaire sur deux niveaux pourrait d'ailleurs s'inspirer de ce dernier exemple, si l'on excepte le positionnement de l'entrée, sur le petit côté à Bruxelles, sur le grand côté sur le dessin de Bénédite.

9.2.2.2 Réception différée du programme dans la presse

Les commentaires formulés au sujet du programme rédigé par Léonce Bénédite apparaissent assez tardivement dans la presse généraliste et spécialisée, c'est-à-dire fin 1900 et début 1901, au moment de la discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés et de la reprise des débats sur la pertinence du choix de l'ancienne pépinière comme emplacement pour la reconstruction du musée. Le quotidien *La Presse* est sans aucun doute le premier à rendre compte, par le recours abondant à la paraphrase, de l'essentiel du contenu de l'exposé préliminaire et du programme de Bénédite. Si le point de vue de Charles-Ange Laisant, sous le pseudonyme de Jean Frollo, n'est pas explicite, on peut du moins en déduire qu'il partage dans les grandes lignes la perspective tracée par le conservateur⁵¹. Le chroniqueur André Hallays reconnaît, dans plusieurs de ses chroniques du *Journal des débats*, qu'il a lu « avec le plus grand intérêt le projet de musée-modèle rédigé par M. Bénédite, qui y a mis tout son goût et toute son expérience⁵² » ; il ajoute que « l'aménagement intérieur des galeries, tel que le rêve M. Bénédite, semble très simple, très confortable et très judicieux. On pouvait s'y attendre. Quand on voit quel parti le conservateur du Luxembourg a su tirer des locaux dérisoires qui sont maintenant mis à sa disposition, on a pleine confiance dans son adresse et dans son goût⁵³. » Hallays émet toutefois une réserve sur l'évaluation des surfaces, trop large, selon lui, pour ne pas susciter une convoitise malsaine parmi les artistes. « Mais le reste du projet aura, je crois, poursuit-il, l'assentiment de tout le monde ; car il met à profit les expériences faites en d'autres pays, et il nous ménage un lieu agréable de flânerie et d'étude.⁵⁴ » Gaston Brière résume pour la *Correspondance historique et archéologique* les deux textes de Léonce Bénédite annexés au rapport sur le budget des Beaux-arts discuté à

⁵¹ Jean FROLLO, « Au Luxembourg », *loc. cit.*

⁵² André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 21/12/1900.

⁵³ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 28/12/1900.

⁵⁴ *Ibid.*

l'Assemblée nationale. A la lecture du programme, le jeune attaché de conservation concède que « le plan est excellent, tout est bien combiné et parfaitement prévu⁵⁵ », mais s'interroge sur le choix de l'emplacement du futur musée, qu'il serait, d'après lui, regrettable de limiter à la rive gauche.

Ces quelques exemples sont représentatifs de ce qu'on pourrait appeler une certaine connivence avec les principes édictés par le conservateur du Musée du Luxembourg. Le plus important, c'est qu'ils confirment et reconnaissent, pour certains explicitement, que ces travaux font la synthèse entre les savoirs du praticien et les savoirs de l'expert.

9.3 L'ancienne pépinière du Luxembourg : un emplacement controversé

9.3.1 La polémique sur la reconstruction du Luxembourg dans le débat sur la valorisation des espaces libres

Le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg défendu dès 1899 par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts sur l'emplacement de l'ancienne pépinière du Luxembourg est mis en échec en 1901, après deux ans de polémiques attisées par la presse. Auparavant, plusieurs journaux – *Le Figaro* et le *Journal des débats*⁵⁶ – annoncent la reconstruction comme certaine, avant même que le projet ait été validé par les Chambres. C'est l'architecte lui-même, Georges Scellier de Gisors, qui se charge de démentir la rumeur :

Je regrette qu'elle [l'information] soit mal fondée, car je serais heureux d'avoir à construire un musée de l'art moderne. Peut-être aurai-je cette joie quelque jour, c'est à souhaiter, et pour nos artistes, et pour le public, et pour les étrangers. J'entends par là qu'il faut désirer la construction d'un vrai musée c'est-à-dire d'un bâtiment élevé spécialement en vue de recevoir des tableaux et des sculptures. N'est-il pas étonnant que Paris ne possède pas de musée d'art moderne et soit obligé de loger les œuvres des artistes contemporains dans une ancienne orangerie, alors que d'autres villes moins importantes – Lille, Nantes, par exemple – possèdent des musées fort bien compris ? Si encore le local où est installé le musée du Luxembourg répondait à sa destination ! Mais il n'en est rien. Outre que ses dimensions sont insuffisantes, il est mal exposé au point de vue de l'orientation et insuffisamment éclairé. Malheureusement, en France, le provisoire dure longtemps et il est probable que nous ne verrons pas de sitôt transférer dans un local mieux approprié notre défectueux musée du Luxembourg. Comptons sur ce fameux avenir qui n'est interdit à personne⁵⁷.

⁵⁵ Gaston BRIÈRE, « Le rapport du budget des Beaux-arts pour 1901 », *La Correspondance historique et archéologique*, mars 1901, p. 75-77. Gaston Brière (1871-1962), à peine sorti de l'École du Louvre, fut affecté au poste d'attaché de conservation au musée du Louvre, avant d'effectuer l'essentiel de sa carrière au musée de Versailles de 1903 à 1938. En tant qu'historien de l'art, il se spécialisa dans l'étude de la peinture française des XVII^e et XVIII^e siècles.

⁵⁶ « A travers Paris », *Le Figaro*, 17/12/1900, et « Échos et nouvelles », *Journal des Débats*, 18/12/1900.

⁵⁷ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 22/12/1900, p. 386, et « Le Musée du Luxembourg reste où il est », *Le Gaulois*, 24/12/1900.

Cet échec s'explique principalement par l'erreur commise par le ministère dans le choix de l'emplacement. Lucide, le conservateur Léonce Bénédict se convainc lui-même de ce que

ce projet, [...] est accueilli, il faut bien le dire, avec beaucoup de défaveur et par la majorité du Sénat et par l'opinion publique, soucieux de sauvegarder [mots rayés] ce qui reste de ce beau et célèbre jardin déjà entamé par toutes sortes de constructions navrantes [?]. Il y a toute chance pour que la question n'aboutisse jamais si l'on continue s'entête sur ce projet⁵⁸.

La menace d'une disparition du jardin anglais aménagé par Adolphe Alphand après le morcellement de l'ancienne pépinière du Luxembourg réactive en effet le traumatisme collectif de l'amputation du jardin du Luxembourg en 1866, contribuant à la mobilisation relativement constante et hétérogène de plusieurs catégories d'acteurs, individuels et collectifs⁵⁹. L'objectif d'une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre la bétonisation mobilise ainsi journalistes, sénateurs, riverains du quartier, membres de sociétés de défense du patrimoine, dans une contestation qui se déploie aussi bien dans la presse que sous la forme de pétitions. On peut distinguer deux moments critiques dans cette mobilisation : l'été et l'automne 1899, puis l'hiver 1900-1901 ; le premier moment coïncide avec l'accélération du lancement des études de faisabilité du projet de reconstruction, le second avec la fin de l'Exposition universelle et l'officialisation du projet de reconstruction devant la Chambre des députés.

La mobilisation pour la sanctuarisation du jardin du Luxembourg dans les années 1899-1901 s'inscrit dans un mouvement de plus grande ampleur, qui s'empare de la capitale dans les années 1880, et dont l'enjeu principal est la préservation – et idéalement, l'augmentation de la part – des espaces libres, c'est-à-dire des espaces non-urbanisés : parcs, jardins, squares, places, esplanades, avenues plantées, allées, bois. Nous avons vu que les polémiques suscitées par les rumeurs ou projets de reconstruction du Musée du Luxembourg dans le périmètre du jardin du Luxembourg avaient constitué, dès les années 1880, les premiers signes d'une prise de conscience de l'importance de considérer et de préserver ces espaces comme s'ils s'agissait des « poumons » d'une ville. En août 1899, alors que l'hypothèse d'une reconstruction du Musée du Luxembourg dans le périmètre du jardin du Luxembourg devient officielle, Pierre Véron décrit parfaitement les conséquences de la construction de grands équipements publics

⁵⁸ Léonce Bénédict, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁵⁹ Cf. *supra*, 6.1.2.3.

ou de la densification de certains quartiers sur la diminution des espaces libres dans la capitale :

On a des airs de pessimisme exagéré quand on se livre à certaines prophéties relatives au Paris de l'avenir. Et cependant on reste presque toujours en deçà de la réalité future. Nous avons déjà par exemple pronostiqué ici que, dans moins d'un demi-siècle peut-être, il ne resterait plus dans notre pauvre capitale une seule promenade digne de ce nom. Tout au plus subsistera-t-il çà et là un petit morceau de square, ayant pour mission de rappeler aux Parisiens ce que le mot arbre voulait dire⁶⁰.

La structuration d'un tel mouvement de défense des espaces libres est à mettre à l'actif d'associations préservationnistes telles que la Société des amis des monuments parisiens, créée en 1884, et la Société pour la Protection des Paysages de France, fondée en 1901, ou bien plus progressistes, telles que la Société du Nouveau-Paris, créée en 1902. En 1902, d'ailleurs, l'explorateur Gabriel Bonvalot obtient le soutien de ces trois sociétés influentes pour mettre sur pied une « association de gens, qui, par tous les moyens, s'opposeront à la construction d'immeubles sur les espaces libres de Paris, et qui demanderont, de toutes leurs forces, la création de jardins et de squares dans la capitale⁶¹ ». Le modèle de cette Société des espaces libres et des terrains de jeux n'est autre que la Metropolitan Public Gardens Association, fondée à Londres vingt ans auparavant⁶². L'association londonienne, dont l'action est tournée essentiellement vers les quartiers marginaux, exerce une influence décisive en France au tournant du siècle : elle se fait représenter lors du Congrès international d'assistance publique et de bienfaisance, tenu à Paris en 1900, et très vite, elle s'impose comme l'un des modèles à suivre en matière de mise en valeur des espaces ouverts, notamment sous la plume de l'architecte Jean-Claude Nicolas Forestier, dans son ouvrage *Grandes villes et systèmes de parcs*. La comparaison entre les capitales anglaise et française, d'ailleurs, était déjà au cœur du volume consacré par l'architecte Eugène Hénard aux « grands espaces libres⁶³ » en 1903.

9.3.2 Le rôle décisif d'André Hallays dans la sensibilisation de l'opinion à la sanctuarisation du jardin du Luxembourg

Si Charles Normand, président-fondateur de la Société des Amis des Monuments parisiens, dénonce en novembre 1899 l'exiguïté du musée et approuve l'idée de sa reconstruction, il ne

⁶⁰ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 26/08/1899.

⁶¹ GARAVAN, « De l'air ! De l'air ! », *La Presse*, 24/11/1902.

⁶² Charles-François MATHIS, *In nature we trust : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, coll. « Collection du Centre Roland Mousnier », n°45, 2010, p. 380-383.

⁶³ Eugène HÉNARD, *Les grands espaces libres : les parcs et jardins de Paris et de Londres*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, coll. « Etudes sur les transformations de Paris », n° 3, 1903.

se prononce pas pour autant en faveur du choix de son implantation défendu par le ministère de l'Instruction publique⁶⁴. Toutefois, plus encore que Charles Normand, l'un des pionniers de l'activisme patrimonial à Paris, c'est André Hallays qui s'impose dès 1899 comme l'un des agitateurs les plus influents du débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg et, aussi, comme le défenseur le plus ardent de la sanctuarisation du jardin du Luxembourg.

Avocat, critique littéraire et critique d'art, Hallays est alors parmi les premiers intellectuels en France à rendre compte des théories urbanistiques formulées par l'autrichien Camillo Sitte dans *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* et par le belge Charles Buls dans son *Esthétique des villes*⁶⁵. L'intervention d'André Hallays dans le débat sur la question du Luxembourg coïncide avec une intensification de son engagement dans plusieurs sociétés et organismes en lien avec la préservation des patrimoines historique et naturel : en 1901, alors qu'il est membre de la Société des amis des monuments parisiens depuis 1900, il adhère également à la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France et devient membre de la Commission du Vieux-Paris et membre-fondateur de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France.

Sa stratégie de résistance, pour ne pas dire sa « croisade⁶⁶ », contre la bétonisation des jardins de Paris, il la met en œuvre dans sa chronique hebdomadaire intitulée « En flânant », publiée dans le *Journal des débats*, auquel il contribue depuis 1884. La posture d'André Hallays est pourtant ambiguë ; le critique n'hésite pas, en effet, à exprimer son scepticisme à l'égard du concept même du musée d'art contemporain, incompatible, selon lui, avec le rôle du conservatoire d'un musée :

Avouons-le, c'est déjà une conception assez bizarre que celle d'un musée d'art contemporain. Le musée devrait être une sorte d'asile pour les œuvres d'art que menacent les injures du temps où la barbarie des hommes ! Il est singulier que des gens vivants et bien portants aspirent à peupler les hospices⁶⁷.

Comme nous l'avons vu plus haut, Hallays prend toutefois clairement position pour le programme architectural et muséographique défini par le conservateur du Musée du Luxembourg en 1899, mais s'oppose radicalement et à plusieurs reprises à l'idée d'un nouveau sacrifice d'une partie du jardin pour le mettre en œuvre. En décembre 1900, alors

⁶⁴ « Le Musée du Luxembourg », *La Presse*, 16/11/1899.

⁶⁵ Ruth FIORI, « Hallays, André », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (dirs.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2009.

⁶⁶ Léon DE LABORIE LANZAC, « Les Flâneries et les croisades de M. André Hallays (Paris) », *Le Correspondant*, 10/12/1913, vol. 253, p. 976-985.

⁶⁷ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 20/01/1899.

que plusieurs journaux ont déjà annoncé, sans preuve, que les travaux de reconstruction allaient commencer, Hallays répond que « ce qui est inadmissible, c'est de sacrifier un des plus charmants paysages de Paris pour y élever les bâtiments du musée. Notre ville n'est point assez riche en jardins publics pour qu'on aille de gaieté de cœur encombrer le Luxembourg d'une construction nouvelle⁶⁸. »

Dans ses chroniques successives, André Hallays dénonce la faible mobilisation des étudiants et des poètes, qui avaient pourtant été les premiers à manifester, en 1866, contre l'amputation du jardin, et fait porter la responsabilité de cette nouvelle menace d'amputation sur différentes catégories d'acteurs : les artistes, les agents de l'administration des Beaux-arts, les architectes, et même les sénateurs. Dans une chronique publiée en 1900, où il use tour à tour de l'évocation autobiographique, de la divagation poétique et de l'ironie pour s'en prendre à tous ceux qui contribuent à réduire, année après année, la surface des parcs et jardins publics, André Hallays incrimine en premier lieu les artistes, premiers bénéficiaires du projet de reconstruction :

Si le seul moyen d'agrandir le musée est d'encombrer le Luxembourg d'une bâtisse nouvelle, que les peintres et les sculpteurs restent dans l'Orangerie où ils sont maintenant logés ; nous plaindrons leur sort. Mais, après tout, il n'est pas une toile peinte qui vaille le merveilleux paysage que l'on prétend mutiler. [...] Et c'est dans l'intérêt des artistes que l'on veut gâter de pareils tableaux et pas un artiste, pas un seul, ne s'élèvera contre un pareil projet ! Ils ne se doutent donc pas, les imprudents, que, en laissant enlaidir nos villes, ils préparent eux-mêmes le rabaissement du goût public, c'est-à-dire, en fin de compte, la ruine de tout art⁶⁹ ?

L'accusation que porte Hallays dépasse la dénonciation d'un vandalisme sans visage ; elle pointe du doigt l'absurdité qui consisterait à détruire ce qui constitue l'une des principales sources d'inspiration des artistes. La position inconfortable de ces derniers, dans le débat sur la reconstruction du musée, est d'ailleurs soulignée par un autre commentateur, l'écrivain Hugues Destrem, quelques mois plus tard :

Et les peintres, et les sculpteurs, seraient gens à faire chorus avec les plus intransigeants défenseurs de la beauté du Luxembourg, si l'administration n'avait eu l'astuce de consacrer à l'exposition de leurs œuvres l'ancienne Orangerie. Sans doute, pensent les artistes, il faut bien se garder de démolir une plate-bande, de repousser un arbre, mais il ne sied pas non plus que le musée reste trop petit⁷⁰.

⁶⁸ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 21/12/1900.

⁶⁹ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 28/12/1900.

⁷⁰ Hugues DESTREM, « Au Luxembourg », *Le Rappel*, 28/08/1901.

Pour certains journalistes, les responsables de cette nouvelle menace de mutilation du jardin ne sont pas tant les artistes que les conservateurs du musée ou la direction des Beaux-arts, incapables de mettre en œuvre une gestion rationnelle des collections, ni d'augmenter le niveau de sélection des œuvres à l'entrée. C'est notamment l'argument défendu dans un article anonyme paru en 1899, où la valeur de l'arbre est explicitement opposée à celle de l'art :

Jusqu'à preuve du contraire nous nous refusons à croire à une pareille mutilation que rien, absolument rien, ne justifie. La grande erreur de beaucoup de personnes animées des meilleures intentions, c'est d'avoir toujours confondu un musée avec un bazar. [...] Dans tous les cas, si on ne se décide pas à évacuer sur la province bon nombre de toiles secondaires et si on persiste à rendre de plus en plus ambulant ce pauvre musée du Luxembourg, il faut au moins que les jardins ne fassent pas les frais de cette fantaisie. D'aucuns sont d'avis que tel arbre qu'on coupera vaut cent fois les productions artistiques de tel ou tel, et que c'est un meurtre et une sottise que de détruire l'un pour faire de la place aux autres⁷¹.

La remise en question de la politique d'acquisition et de gestion des collections réactive, en définitive, les arguments avancés en 1894, lors d'une précédente polémique déclenchée par la rumeur d'une reconstruction du musée dans la jardin du Luxembourg. La récurrence des argumentaires se vérifie également dans l'appropriation, par André Hallays, de la posture adoptée par Sabine Méa depuis les années 1880, considérant les architectes et les ingénieurs comme les « bûcherons officiels », complices de la classe politique et coupables de ne pas s'opposer à des projets qui impliquent le déboisement de certains secteurs de la capitale :

Ces gens-là sont agacés de nous entendre crier à leurs trousses. Nous crierons donc de toutes nos forces. Et puis qui sait si, à la longue, le respect humain ne finira pas par les guérir du délire du déboisement et de la démolition⁷² ?

9.3.3 Procès d'intention du Sénat

Le Sénat n'est pas étranger à l'abandon, par le gouvernement, de la piste de la reconstruction du Musée du Luxembourg sur l'emplacement de la pépinière. La Chambre haute a en effet un droit de veto sur tout projet de nouvelle construction dans le périmètre du jardin du Luxembourg. Néanmoins, la clarification tardive de sa position officielle par rapport au projet défendu par le gouvernement contribue à laisser s'installer un malentendu, que les acteurs du mouvement de protection des espaces libres s'empressent d'exploiter. Il faut l'intervention du sénateur Élisée Déandréis, dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1901, pour rétablir la vérité et laver le Sénat des accusations abusives de complicité de vandalisme

⁷¹ « Un Musée ambulant », *Journal des débats*, 22/10/1899.

⁷² André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 04/01/1901.

dont il était l'objet. La position du Sénat est particulièrement inconfortable, entre la défense des intérêts de l'art et celle des jardins publics :

La construction sur la rue Auguste-Conte [sic] serait séduisante à plus d'un titre, mais on doit la tenir pour inadmissible car elle aurait pour résultat de mutiler un coin si intéressant de nos jardins dont il faut garder les perspectives, déjà restreintes, même contre la seule idée de la moindre altération⁷³.

La défense du sénateur ne manque pas de s'appuyer sur quelques piques adressées aux « défenseurs échauffés de nos légumes⁷⁴ », interprétées, par certains commentateurs, comme une marque de mépris à l'égard de ceux qui ont précisément le courage de protester, à l'instar d'Alcide Dusolier, défenseur de la pépinière du Luxembourg en 1866 :

Il est bon là, Monsieur le sénateur. Si ces défenseurs de nos légumes ne s'échauffaient pas, et n'élevaient pas très haut la voix, il y a beau jour que tous les arbres de Paris seraient remplacés par des bâtisses. Que de projets saugrenus leur juste chaleur n'a-t-elle pas déjà fait échouer ! Et si, cette fois, ils ont peut-être fait tort au Sénat en lui prêtant la même haine des arbres qu'aux autres institutions et administrations publiques, il faut les excuser⁷⁵.

Déandréis n'épargne pas non plus, dans son rapport, l'administration des Beaux-arts ; s'il ne s'oppose pas clairement au projet de reconstruction, le sénateur construit son discours en recyclant un argument récurrent des critiques formulées à l'égard du Musée du Luxembourg : celui de la contestation de l'argument de l'insuffisance des surfaces d'exposition. Paul Planat, satisfait de la mise au point du sénateur, renchérit en brandissant le lieu commun des musées toujours en quête d'espace vital :

Le Sénat n'est peut-être pas tout à fait disposé à voir ainsi les rares jardins parisiens qui subsistent encore, se transformer en Musées successifs ; né malin, il a dit remarquer que les musées sont, comme les enfants, sujets à la croissance, et que d'année en année il leur faut des habits neufs, de plus en plus longs et larges. Ces sortes d'établissements sont donc des voisins mal commodes et même dangereux, parce qu'ils sont de plus en plus envahissants par nature. Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que le Sénat récalcitrât [sic] beaucoup plus qu'on ne le souhaite en haut lieu. Il faudra donc que le 'haut lieu' découvre quelque site mieux approprié⁷⁶.

⁷³ Elisée Déandréis, « Rapport sur le budget des beaux-arts pour l'exercice 1901 », Sénat, année 1900, annexe n°473.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ L., « Au jour le jour », *Journal des débats*, 19/01/1901.

⁷⁶ Paul PLANAT, « Actualités », *La Construction moderne*, 23/02/1901.

Chapitre 10.

Reconstruire avec ou sans l'aide financière de l'État ?

La polémique suscitée entre 1899 et 1901 par le projet de reconstruction du musée à l'intérieur du périmètre du jardin du Luxembourg contraint l'administration des Beaux-arts à revoir ses plans et trouver des alternatives au jardin du Luxembourg. Faisant fi de la réactualisation du débat sur l'héritage de l'Exposition universelle, la tutelle du musée s'intéresse de près à des propositions d'emplacement qui lui sont faites par des agents extérieurs à ses services : le Champ-de-Mars et le terrain de l'École des sourds-muets.

Aucune de ces deux hypothèses, qui reposent sur le rôle de catalyseur de la présence du musée dans l'urbanisation d'un nouveau secteur ou dans la régénération d'un quartier vieillissant, n'est finalement défendue officiellement, en dehors des rapports sur le budget des Beaux-arts. A la faveur d'un changement de gouvernement, le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts revient à l'option qu'elle avait envisagée dans un premier temps, avant l'Exposition universelle : une nouvelle restructuration-extension de l'orangerie Férou, sous la forme d'un projet plus économique et rationnel.

Ce dernier projet est développé dans un contexte particulièrement hostile à l'intervention de l'État dans les affaires artistiques, dont la dénonciation du monumentalisme de l'architecture officielle est l'un des corollaires. L'anticipation de la résistance du Parlement à voter les crédits nécessaires à une reconstruction ou une nouvelle extension du musée, ainsi que la préoccupation de ne pas peser dans les dépenses publiques, incite le conservateur à trouver des alternatives au mode de financement habituel de ce type d'opération de construction publique. D'abord tenté par le recours aux capitaux privés (loterie, concession), solutions qui se heurtent à la résistance de la tutelle du musée, d'autres options sont envisagées, puisant dans d'autres types de ressources publiques (legs, bénéfices de l'Exposition universelle).

10.1 Alternatives au jardin du Luxembourg

10.1.1 Rebondissement du débat sur l'héritage de l'Exposition universelle

A l'instar des rumeurs annonçant le Musée du Luxembourg au Grand Palais, la rumeur relative à l'installation du Luxembourg au Petit Palais resurgit l'année de l'Exposition, et ce malgré le caractère irréversible de l'arrangement financier entre l'État et la Ville. Le quotidien

La Presse, en particulier, contribue largement à relancer le débat en lançant auprès du champ artistique, début septembre 1900, une vaste enquête visant à déterminer quel musée la Ville de Paris devrait installer au Petit Palais. Parmi elles, celles du critique d'art Gustave Geffroy et des artistes Eugène Grasset et Jean-François Raffaëlli évoquent paradoxalement la possibilité d'en faire le nouveau Musée du Luxembourg¹ ; tous trois insistent cependant sur la non-faisabilité d'un tel projet, le premier arguant qu'il serait impensable de changer le musée de rive, les deux autres évoquant l'étroitesse du bâtiment, qui ne suffirait pas à absorber l'accroissement des collections.

En 1895, le critique Édouard Sarradin avait prévu que le sort du Musée du Luxembourg ne serait probablement fixé avant la fin de l'Exposition universelle, et que l'État attendrait la fin de l'événement pour considérer la possibilité réutiliser l'un des deux palais permanents². Ce n'est cependant pas l'État, mais la presse, qui, dès le lendemain de la fermeture de l'Exposition universelle, le 12 novembre 1900, relance le débat sur son héritage architectural. Émile Molinier, conservateur au musée du Louvre, dénonce l'ineptie qui consisterait à gaspiller l'argent public en démolissant la Galerie des machines alors qu'on pourrait y placer les sociétés d'artistes et former, au Grand Palais, un complexe muséal composé du Musée du Luxembourg au premier étage et dans la grande nef, du musée d'ethnographie du Trocadéro au rez-de-chaussée, et du musée de la Marine, désormais indésirable au palais du Louvre où il a été ouvert en 1827³. Quelques jours plus tard, dans les colonnes du *Figaro*, Arsène Alexandre va dans le sens de Molinier, en proposant, lui aussi, une savante combinaison de transferts : il s'agirait également d'accueillir les sociétés d'artistes et leurs salons à la Galerie des machines, de transférer le Musée du Luxembourg au Grand Palais, et de transférer à l'orangerie du Luxembourg le ministère des Colonies qui constitue une perpétuelle menace d'incendie pour le musée du Louvre et entrave son développement au sein du palais éponyme⁴. Ce jeu des chaises musicales, Paul Planat, rédacteur en chef de *La Construction moderne*, s'en amuse : il prétend que les sociétés d'artistes ne voudront jamais déménager à la

¹ Jean-François Raffaëlli (1850-1924), considéré par Albert Boime comme un peintre associé à « l'art officiel ».

² Édouard SARRADIN, « Au jour le jour », *Journal des débats*, 23/04/1895.

³ Émile MOLINIER, « Fin d'exposition », *Le Matin*, 13/11/1900. Émile Molinier (1857-1906), chartiste, avait fait quasiment toute sa carrière au département des sculptures et objets d'art du Moyen Âge au musée du Louvre. En cette qualité, il avait été nommé le 14 mai 1897 membre de la « Commission supérieure des expositions rétrospectives des beaux-arts et des arts décoratifs près l'Exposition universelle de 1900 ». Cf. Michele TOMASI, « Molinier, Émile », in Philippe SÉNÉCHAL et Claire BARBILLON (éds.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2010.

⁴ Arsène ALEXANDRE, « Le Feu, le Louvre et les Salons », *Le Figaro*, 17/11/1900. A cette période, le débat sur la nécessité de débarrasser le palais du Louvre du ministère des Colonies concurrence et éclipse même celui sur la nécessité de reloger le musée du Luxembourg.

Galerie des Machines ; selon lui, la perspective d'un transfert au Grand Palais du Musée du Luxembourg semble plus qu'improbable⁵.

10.1.2 La reconstruction du musée dans le projet d'urbanisation du Champ-de-Mars

Avant même l'abandon définitif de la piste de la reconstruction sur le terrain de l'ancienne pépinière du Luxembourg, une autre hypothèse est considérée par Léonce Bénédite, qui finit même, de son propre aveu, par se résoudre à la faire sienne : « M. Sc[ellier]. de G[isors]. avait même pensé un instant à une émigration au Ch[amp]. de M[ars]. et malgré de multiples inconvénients, j'étais rangé à cette nouvelle dernière combinaison⁶. » La paternité de cette piste est difficile à attribuer : faut-il croire sur parole les propos de Bénédite ? En l'absence d'indice écrit dans les archives du Musée du Luxembourg, on peut supposer que la piste du Champ-de-Mars est lancée, ou bien relancée, par André Hallays dans le *Journal des débats* un peu plus d'un mois après la fermeture de l'Exposition universelle de 1900, pendant le processus de renégociation de la convention liant la Ville de Paris à l'État pour la possession et l'usufruit des terrains du Champ-de-Mars. La dernière convention en date, signée à la suite de l'exposition de 1889, cédait à la Ville les 40 hectares restants de ce territoire, en contrepartie du respect de servitudes d'aménagement liées premièrement à l'entretien des jardins occupant tout le site de l'ancien champ de manœuvres, deuxièmement au maintien de certains bâtiments hérités des expositions universelles. Cette servitude était associée au droit d'usage gratuit de ces terrains par l'État pour une éventuelle exposition⁷.

Partant de l'hypothèse que l'État, pourrait obtenir, à l'issue de la négociation, la cession d'une parcelle bien située, Hallays propose d'y reconstruire le Musée du Luxembourg⁸. A ce stade de la proposition, le chroniqueur anticipe toutefois l'éventuel contre-argument de la distance importante par rapport au centre de la capitale. Hallays réitère sa proposition en avril 1901, après la publication, par le service d'architecture de la Ville de Paris, des plans pour l'aménagement du Champ-de-Mars à l'horizon 1903⁹. Une fois encore, Planat commente la proposition de son confrère, tout en adoptant une position ambiguë : s'il reconnaît que l'isolement du musée au milieu de jardins serait profitable à la fois aux visiteurs et aux

⁵ Paul PLANAT, « Actualités », *La Construction moderne*, 01/12/1900, p. 97-99.

⁶ Léonce Bénédite, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁷ Annie SEVIN et Annick TANTER, *Une opération d'embellissement au temps du municipalisme : l'aménagement du Champ-de-Mars*, [Nantes], Association « Le champ urbain », coll. « [Ville Recherche Diffusion] », 1982, 95 p.

⁸ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 28/12/1900.

⁹ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 05/04/1901.

œuvres, il ne peut que reconnaître, avec André Hallays, que sa situation excentrée pourrait nuire à sa fréquentation¹⁰.

Ce contre-argument est fermement réfuté par Charles-Maurice Couyba, d'abord dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1902, remis le 6 juillet 1901, puis dans son essai intitulé *Art et Démocratie*, paru en 1902, dans lequel sont recyclées les propositions formulées dans son rapport. Le député, très favorable à l'idée d'un déménagement du Musée du Luxembourg au Champ-de-Mars, où il affirme qu'il y disposerait de plus d'espace pour se développer, oppose à l'argument de l'éloignement du centre de la capitale celui de l'accessibilité par les transports en commun : « [le musée], écrit-il, trouverait son public par de nombreux moyens de circulation rapide : tramways électriques, chemins de fer, bateaux, etc., déjà établis¹¹. »

Si la piste de la reconstruction du Musée du Luxembourg au Champ-de-Mars est logiquement rejetée par le Conseil municipal du VI^e arrondissement¹², pour des raisons essentiellement économiques, elle trouve néanmoins un soutien tardif auprès de la Commission du Vieux Paris. Faut-il s'en étonner, quand on retrouve parmi ses membres Charles Normand et André Hallays, deux personnalités engagées dans le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg ? L'un comme l'autre s'opposent au projet d'aménagement du Champ-de-Mars soumis à l'examen de la Commission du Vieux Paris en juin 1903 ; ils proposent d'adopter un vœu formulé par Charles Normand, « tendant à entrer en pourparlers avec l'État, avant le lotissement des terrains, afin de s'informer s'il ne lui conviendrait pas d'ériger au Champ-de-Mars quelque'un ou quelques-uns des « monuments dont la reconstruction s'impose », c'est-à-dire le Musée du Luxembourg et le ministère des colonies¹³.

En dépit de la formulation de solutions visant à ne pas impliquer les finances publiques dans la reconstruction du Musée du Luxembourg, l'emplacement du Champ-de-Mars est abandonné, en définitive assez rapidement, pour un autre, géographiquement plus proche du site d'origine du musée : les terrains de l'école des sourds-muets.

¹⁰ Paul PLANAT, « Actualités », *La Construction moderne*, 27/04/1901.

¹¹ Charles-Maurice COUYBA, *L'Art et la démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, E. Flammarion, 1902, p. 269.

¹² « A l'occasion du rapport de M. Couyba proposant de transporter au Champ de Mars le *musée du Luxembourg*, le Comité C proteste contre tout projet qui l'éloignerait du VI^e arrondissement. » *Bulletin de la Société d'Histoire du VI^e arrondissement*, t. IV, 1901, p. 135.

¹³ « L'aménagement du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 19/06/1903.

10.1.3 La reconstruction du musée sur le terrain de l'école des sourds-muets, catalyseur de la modernisation du quartier ?

André Hallays, dans les colonnes du *Journal des débats*, en janvier 1901, est de nouveau le premier à évoquer publiquement la possibilité d'une reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains de l'école des sourds-muets, à quelques centaines de mètres à l'Est du palais du Luxembourg (fig. 102). La proposition consiste premièrement, à vendre une partie des terrains de l'école des sourds-muets et de transférer celle-ci à l'extérieur de Paris ; deuxièmement, à démolir les bâtiments de l'école, installée dans l'ancien séminaire de Saint-Magloire, amplement remanié par Peyre en 1823, tout en laissant en place l'orme vénérable qui trône dans la cour d'honneur ; troisièmement, à y reconstruire, en partie avec l'argent issu des ventes de terrains et avec un apport financier de l'État, le Musée du Luxembourg. La valeur du foncier avoisinant les 500 à 600 francs le mètre carré dans le quartier, on pouvait logiquement obtenir 3 500 000 francs de la vente d'environ 7 000 m² de terrain dépendant de l'école des sourds-muets¹⁴. Un autre paramètre pouvait même laisser espérer une meilleure issue à cette opération spéculative : le projet de prolongement vers le nord de la rue Pierre Nicole, percée en 1864 à travers l'îlot jadis occupé par le couvent des Carmélites, pouvait permettre d'augmenter virtuellement la valeur des terrains¹⁵.

Hallays n'est pas à l'origine de cette proposition ; il en attribue la paternité à un « homme de goût qui s'intéresse au sort du Luxembourg¹⁶ ». On peut s'interroger à la fois sur l'identité de cet homme et sur les raisons qui poussent Hallays à ne pas en dire davantage. Un faisceau de sources, y compris de la main de Léonce Bénédict, converge vers Élisée Déandréis, sans qu'on puisse toutefois lui créditer avec certitude l'initiative de cette proposition. En 1902, le conservateur écrit au directeur des Beaux-arts que

M. Déandréis, sénateur, [...] cherchant comme nous autour du Lux.[embourg] a arrêté son regard sur un emplacement que nous n'avions pas pu examiner, faute de renseignements précis et qui m'a paru depuis, à la suite d'un examen un peu plus attentif, fournir les conditions les meilleures plus favorables pour l'emplacement établissement du futur musée. [...] Sa situation est l'une des plus heureuses, à ce point de vue, puisque le Musée pourrait continuer à justifier la dénomination sous laquelle il s'est illustré depuis 1 siècle¹⁷.

¹⁴ Léonce Bénédict, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹⁵ A l'occasion du percement de la rue Pierre-Nicole, en 1864, on découvrit une nécropole gallo-romaine, qui fut fouillée entre 1878 à 1913. Le prolongement de la rue vers le nord, de la rue du Val de Grâce jusqu'à l'école des sourds-muets, ne fut réalisé qu'en 1908.

¹⁶ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 18/01/1901.

¹⁷ Léonce Bénédict, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

En effet, *Le Matin*, puis le lendemain *La Croix*, relayent une information révélée par le quotidien *Le Gaulois* le 10 novembre 1902. Sans avoir pris la peine de vérifier leur source, les trois quotidiens affirment pourtant que le sénateur Déandréis « vient de déposer un projet de loi tendant à l'aliénation des terrains de l'école des sourds-muets, en vue précisément d'y édifier un nouveau musée digne de l'école française moderne¹⁸ ». Une fois encore, comme en décembre 1900, l'information est démentie avec humour quelques jours plus tard, par un quatrième média, le quotidien *La Presse* : « M. Déandréis n'en savait rien et l'annonce parue dans les journaux est pour lui la première nouvelle de son acte d'initiative. Aussi se demande-t-il s'il n'a pas procédé à ce dépôt dans un moment d'hallucination¹⁹. »

Il n'est pas étonnant de constater que, parallèlement, *Art et Décoration* exploite l'attente exprimée dans la presse en amorçant une campagne incisive en faveur de la reconstruction du Musée du Luxembourg dans ses suppléments de novembre et décembre 1902. S'agit-il d'une initiative autonome du magazine, ou peut-on supposer que Léonce Bénédict, membre du comité de direction, en est l'inspirateur ? L'auteur anonyme des deux premiers articles de cette série dresse d'abord un constat, qui se résume à un paradoxe entre les exigences croissantes du public en termes de muséographie et la décadence de la vitrine nationale de l'art contemporain :

Comment le public, aujourd'hui si difficile à satisfaire, qui est plus curieux, mieux informé, dont l'esprit critique est plus développé et par suite plus exigeant, se contente-t-il, pour étudier toute la pensée artistique du temps dans lequel il aura vécu, d'une médiocre grange d'une douzaine de pièces, mauvaise aux œuvres d'art, incommode aux visiteurs, qui empêche toute méthode dans la présentation des œuvres et, partant, tout enseignement utile et le prive d'une foule d'éléments indispensables à la formation de son goût et à la poursuite logique de ses études²⁰ ?

L'interruption inexpliquée de cette campagne après la parution du supplément de décembre 1902 ne manque pas de surprendre, quand on sait qu'elle était soutenue par le Syndicat de la presse artistique. On ne sait rien, par conséquent, « des projets et des idées » suggérés par les lecteurs du magazine, qu'il était certainement prévu de présenter dans les numéros suivants. Toutefois, l'auteur ne cherche pas à concurrencer l'action des responsables du musée, ni à remettre en question la légitimité de l'action de l'État en matière d'action artistique. « Ce qu'il nous faut chercher, explique-t-il, c'est le moyen de faire aboutir matériellement leurs

¹⁸ « Journaux de ce matin : Echos et nouvelles : le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 10/11/1902, d'après « Le Musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 10/11/1902. « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *La Croix*, 11/11/1902.

¹⁹ « Le Transfert du Musée du Luxembourg », *La Presse*, 18/11/1902.

²⁰ « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Art et Décoration*, 11/1902, *Supplément*, p. 1-2.

projets, c'est-à-dire le moyen d'obtenir le terrain et la somme nécessaires pour édifier la construction rêvée par tous²¹. » Ce moyen de pression, c'est la pétition. Déjà utilisée par les sociétés d'artistes en 1880, au moment où il était question de scinder en deux les collections du Musée du Luxembourg, la pétition s'impose une nouvelle fois comme un instrument de mobilisation collective contre l'inertie du gouvernement. Il est probable que cette pétition, signée par les membres des principales sociétés d'artistes, ait été transmise au ministre Joseph Chaumié par Henry Roujon en juillet 1903, comme il s'y était engagé lors du banquet de la Société des artistes français²². Parmi les autres motifs invoqués par la presse pour légitimer une reconstruction rapide du musée, figure « la compétence vraiment exceptionnelle du Conservateur qui régit notre département d'art contemporain. – *the right man in the right place*, diraient les Anglais²³ ».

Le projet de reconstruction sur le terrain de l'école des sourds-muets est défendu à plusieurs reprises dans les rapports sur le budget des Beaux-arts pour les exercices 1903 et 1904, respectivement par les députés radicaux-socialistes Julien Simyan²⁴ et Alfred Massé²⁵ devant la Chambre des députés en février et novembre 1903, et par Élisée Déandréis devant le Sénat en mars et décembre 1903²⁶, puis lors des discussions de ces rapports. Le rapport d'Alfred Massé confirme la volonté du gouvernement de faire de l'opération de reconstruction du Musée du Luxembourg le catalyseur de la transformation et de la modernisation du quartier du Val-de-Grâce (fig. 103) :

L'École des sourds-muets située rue de l'Abbé de l'Épée doit sous peu quitter l'immeuble qu'elle occupe actuellement et qui appartient à l'État. Il y a là un terrain assez grand pour qu'on puisse aisément prendre tout ce qui serait nécessaire à la construction d'un musée vaste et bien aménagé. Ce musée resterait sur la rive gauche. Il serait ainsi près du Sénat pour conserver les liens qui le rattachent à lui et il présenterait en outre l'avantage de provoquer bientôt la transformation d'un quartier qui a conservé son aspect ancien. La beauté appelle la beauté. Le percement de la rue Gay-Lussac et du boulevard Saint-Michel, a déjà transformé autrefois ce quartier qui

²¹ *Ibid.*

²² « Le banquet des Artistes français », *Le Temps*, 04/07/1903.

²³ M. R., « John-Lewis Brown au Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/03/1903.

²⁴ Julien Simyan (1850-1926), médecin, fut député radical de Saône-et-Loire de 1885 à 1889 et de 1898 à 1921, puis sénateur du même département de 1921 à 1926. A la Chambre, Simyan s'impliqua en particulier dans les questions culturelles, en tant que membre puis président de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts, au nom de laquelle il rapporta le budget des Beaux-arts et celui de l'Instruction publique en 1904, 1912, 1913, 1914, 1919. Clémenceau le nomma sous-secrétaire d'État aux Postes et Télégraphes dans son premier cabinet (25 octobre 1906-20 juillet 1909).

²⁵ Alfred Massé (1870-1951), avocat, député radical-socialiste de la Nièvre entre 1898 et 1914, puis sénateur du même département de 1920 à 1924. Il fut par deux fois un éphémère ministre du Commerce, en 1911 et 1913.

²⁶ A. C., « Le rapport du budget des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/10/1903, p. 275.

le jour où le musée serait à la place de l'établissement actuel des sourds-muets se modifierait à nouveau et plus complètement²⁷.

Alors qu'il paraît réunir les principaux critères exigés par Léonce Bénédict – proximité du jardin du Luxembourg, vaste terrain d'assiette potentiel, pas d'obligation de débaptiser le musée –, le projet, sans doute trop ambitieux, achoppe toutefois sur la question du montage financier, pour des raisons que nous étudierons plus loin. Georges Leygues, dans un essai publié en 1903, adopte une posture pour le moins ambiguë quant à la situation réelle des musées nationaux :

assurément, la supériorité des musées français demeure encore indiscutable. Mais s'il est toujours vrai qu'ils ne redoutent aucune comparaison, nous ne devons pas nous dissimuler que leurs rivaux étrangers ont accompli en ces dernières années des progrès inquiétants. Si nous voulons que nos galeries conservent leur situation prépondérante qui est une de nos gloires, il faut les mettre à même de soutenir la lutte à armes égales²⁸.

Si le ministre reconnaît à demi-mots que la question des moyens financiers et matériels accordés aux musées publics, dans un contexte de concurrence internationale accrue, est un enjeu crucial dans le maintien du rayonnement artistique du pays, l'échec systématique des projets de reconstruction intégrale du musée, dans le périmètre du jardin du Luxembourg, à proximité de ce dernier ou dans d'autres secteurs rive gauche, paraît discréditer les paroles du responsable gouvernemental des Beaux-arts.

10.2 La restructuration/extension du musée existant : une solution plus réaliste et consensuelle ?

10.2.1 Études préliminaires

La question de la reconstruction du Musée du Luxembourg prend un tournant décisif à partir de l'automne 1903, grâce à plusieurs acteurs individuels et collectifs. Ministre engagé et ouvert aux tendances avant-gardistes, Joseph Chaumié n'est pas hostile au Salon des Indépendants et favorise la création du Salon d'Automne en 1903, allant même jusqu'à faire en sorte qu'il se tienne, dès sa deuxième édition, au Grand Palais, fief des deux Sociétés « historiques ». C'est lui qui, à la suite du départ d'Henry Roujon, élu secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts le 24 octobre 1903, confie la direction des Beaux-arts à Henry

²⁷ Alfred Massé, « Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1904 », annexe n°1203 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 4 juillet 1903.

²⁸ Georges LEYGUES, *Questions d'art : Loi sur la personnalité civile des Musées nationaux et sur la propriété artistique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.

Marcel, que Léonce Bénédict considère comme « un ami depuis longtemps éprouvé²⁹ ». Concurrent malheureux de Roujon lors de la succession de Gustave Larroumet à la direction des Beaux-arts en 1891, Marcel avait ensuite profité de la protection de Raymond Poincaré pour se familiariser avec le fonctionnement de cette administration, d'abord en tant que membre de la Commission des Travaux d'art, puis en tant que membre du Conseil supérieur des Beaux-arts. Ces missions consultatives lui permirent néanmoins de fréquenter les principaux acteurs – artistes, fonctionnaires, critiques d'art, hommes de musée – du paysage artistique français³⁰.

Henry Marcel est d'ailleurs l'un des premiers membres de la Société des Amis du Luxembourg, créée en avril 1903 sur le modèle de la Société des Amis du Louvre³¹, aux côtés de l'ancien secrétaire d'État Jean-Baptiste-Édouard Delpeuch³², du conseiller d'État Olivier Sainsère³³, du critique d'art Théodore Duret³⁴, et d'Isaac de Camondo, entre autres. Tandis qu'elle œuvre pour la reconnaissance du droit d'auteur pour les artistes, la Société des Amis du Luxembourg s'applique également à faire pression sur le Parlement par le biais d'une pétition, dont le texte est adopté à l'unanimité le 29 janvier 1904³⁵, et dans laquelle sont synthétisées toutes les critiques formulées depuis 1886 dans la presse, et reprises entre temps par le conservateur dans son rapport d'octobre 1899 : mise en péril de l'intégrité des œuvres (chaleur, froid, humidité), confort spartiate pour les visiteurs, insuffisance des surfaces d'exposition et absence de réserves... Les auteurs de la pétition soulignent le fait que le Musée du Luxembourg, archétype international du musée d'art contemporain, offre aux visiteurs étrangers une image d'obsolescence et de précarité incompatible avec son rayonnement mondial.

²⁹ Léonce BÉNÉDITE, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/02/1904, I, n°2, p. 106–112.

³⁰ Agathe DUFOUR, *Les musées nationaux au temps d'Henry Marcel (1913-1919)*, Mémoire master 2, École pratique des hautes études, Paris, 2006, 197 p.

³¹ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 04/04/1903.

³² Jean-Baptiste Édouard Delpeuch (1860-1930), normalien, agrégé de lettres, représenta la Corrèze de 1890 à 1898 à l'Assemblée nationale, au sein du camp républicain, et occupa le poste de secrétaire d'État aux Postes et Télégraphe entre 1896 et 1898. Il fut également chef de cabinet du Ministre de l'Instruction publique en 1886.

³³ Olivier Sainsère (1852-1923), homme politique lié d'amitié à Raymond Poincaré, était également amateur d'art, collectionneur et mécène. Fortement impliqué dans le monde de l'art, il fut, entre autres, membre du Conseil supérieur des Beaux-arts, de la Commission des Travaux d'art, de la Société des Amis du Louvre, etc.

³⁴ Théodore Duret (1838-1927), négociant en cognac, fut également un journaliste engagé dans le camp républicain, un collectionneur et critique d'art important du dernier tiers du XIX^e siècle, qui défendit les Impressionnistes. Il joua par ailleurs un rôle central dans la diffusion du japonisme en France.

³⁵ D'après « La reconstruction du Luxembourg », *L'Écho de Paris*, 30/01/1904. La pétition est reproduite *in extenso* dans « Pour le Musée du Luxembourg », *Le Journal des Arts*, 13/08/1904.

10.2.1.1 Un projet économique et rationnel

Au moment même où la Société des Amis du Luxembourg se mobilise, Henry Marcel sollicite Georges Scellier de Gisors pour concevoir les plans d'un nouveau projet de reconstruction. Le 27 janvier 1904, il rédige une note probablement adressée à Léonce Bénédict dans laquelle il détaille ses intentions :

Je demande aujourd'hui à M. Scellier de Gisors d'urgence (je l'en ai prévenu il y a plus d'un mois) un projet de reconstruction du Luxembourg s'élevant à 1 500 000 francs à répartir en 3 annuités ; prière de réunir les éléments d'une note exposant la question, les divers projets mis en avant pour la résoudre et présentant celui-ci comme le plus économique et le plus pratique. La partie rétrospective peut être rédigée dès à présent, mais ce qui touche le projet Scellier serait réservé jusqu'à production des plans et devis de l'architecte que je vais presser de tout mon pouvoir³⁶.

L'architecte du Sénat obtient le 29 janvier le crédit qui lui permet de produire dans un délai très court une première esquisse, datée du 2 février (fig. 104 et 105).

L'option retenue par Scellier de Gisors pour rester dans l'enveloppe budgétaire virtuelle consiste à déconstruire l'annexe Caillebotte et à greffer à l'ouest par « recouvrement³⁷ », c'est-à-dire après démolition partielle de l'aile consacrée à la sculpture et démolition totale du pavillon d'entrée, trois ailes en U délimitant un patio. La restructuration coûterait 55 000 francs, l'extension 1 457 500 francs, soit un total de 1 512 500 francs, pour une surface au sol plus de deux fois supérieure à celle du musée existant (plus de 3 500 m²). En l'absence de descriptif³⁸, l'observation du plan d'ensemble au 1/2500 et du plan détaillé au 1/500³⁹, complétée par la lecture de plusieurs articles parus en mars et avril 1904⁴⁰, informe sur le programme auquel doit se conformer l'architecte : le nouveau plan, affectant la forme d'un P dont l'orangerie serait le pied, prévoit au moins dix-neuf salles de diverses dimensions pour la peinture, tandis que la sculpture prendrait place dans une galerie, un hall octogonal inscrit dans un carré⁴¹ ouvrant sur deux exèdres, à l'est et à l'ouest. La galerie de sculpture, côté rue

³⁶ Note manuscrite de Henry Marcel peut-être destinée à Léonce Bénédict, 27/01/1904, Arch. nat., F21 6108.

³⁷ On reprend ici la terminologie retenue par Alain BORIE, Pierre MICHELONI et Pierre PINON, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, Marseille, Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos. Série Architecture et urbanisme », 2006, p. 56.

³⁸ Malgré nos recherches, nous n'avons pas pu trouver le descriptif qui devait probablement accompagner la notice historique rédigée pour cette première esquisse.

³⁹ Georges Scellier de Gisors, Plan du Palais du Luxembourg. Projet d'agrandissement du Musée, 02/02/1904, plan aquarellé au 1/2500, Arch. nat., CP, Va/204/26 et Projet d'agrandissement du Musée du Luxembourg, 02/02/1904, plan aquarellé au 1/500, Arch. nat., CP, Va/204/27.

⁴⁰ « Au jour le jour : l'agrandissement du Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/03/1904 ; [Edouard] R[ullier] de B[ettex], « Échos de partout : La réorganisation du Luxembourg », *La République française*, 18/03/1904.

⁴¹ La forme octogonale symbolise, dans le monde chrétien, la résurrection ; on retrouve l'octogone inscrit dans un carré dans le plan de plusieurs baptistères (en Provence) et sanctuaires chrétiens (églises Saint-Siméon en Syrie et Saints-Serge-et-Bacchus à Istanbul) des V^e et VI^e siècles, mais aussi dans celui de l'école coranique de Rustem Pacha à Istanbul, conçue par Sinan (1550). Sébastien Serlio, dans son *Second Livre de Perspective* (1545),

de Vaugirard, est encadrée par deux cages d'escalier qui mènent à un étage réservé à l'exposition permanente des médailles, objets d'art, dessins et estampes, et à un sous-sol dédié aux réserves. L'entrée principale du musée serait déplacée de quelques mètres vers l'ouest, toujours en retrait sur la rue de Vaugirard, et la sortie serait ménagée dans l'exèdre donnant sur le jardin.

D'autres éléments indispensables au fonctionnement du musée, que Léonce Bénédict mentionne dans la notice historique⁴² datée du 27 février 1904 et qu'il appelait déjà de ses vœux en 1896 et 1898, sont également prévus : vestiaires et commodités pour le public (sans doute localisés à l'emplacement de l'ancien pavillon d'entrée), ateliers, bureaux (probablement situés à l'extrémité ouest de la galerie de sculpture, au rez-de-chaussée et à l'étage), etc. L'absence de percements indique la généralisation de l'éclairage naturel zénithal à l'ensemble des salles de peinture et de sculpture, sauf dans la galerie nord, où l'éclairage naturel latéral s'impose par la présence d'un étage.

10.2.1.2 L'expertise des conservateurs comme antidote aux dérives du monumentalisme d'État ?

Le contenu de la première esquisse pour une nouvelle extension du musée est rendu public durant la première quinzaine de mars 1904. L'analyse de sa réception permet de faire ressortir un sentiment plutôt favorable des articles parus dans la presse générale et spécialisée, encore qu'il soit parfois difficile de distinguer entre enthousiasme mesuré et soulagement lucide, comme en atteste cette brève signée R. de B. – Édouard Rullier de Bettex – dans *La République française* :

Mais ne vous réjouissez pas trop vite, ô artistes ! Car la réalisation de ce beau projet est encore un peu éloignée. [...] C'est cependant un grand pas vers la solution souhaitée⁴³.

Si l'esquisse préparée par Scellier de Gisors est généralement décrite dans ses grandes lignes, c'est finalement moins sa qualité architecturale que sa relative sobriété, c'est-à-dire, son degré de faisabilité, qui provoque l'adhésion de la presse. *Le Temps*, puis *La Presse*, rejoignent, sur ce point, la position exprimée par *La République française* :

indique comment représenter en perspective un ou deux octogones inscrits dans un carré. Affirmer que Scellier de Gisors a repris la symbolique chrétienne serait sans doute exagéré, quoique l'ouverture du musée du Luxembourg ait marqué, en quelque sorte, une renaissance artistique à la Française.

⁴² Léonce Bénédict, « Notice historique sur le Musée du Luxembourg », 27/02/1904, Arch. Nat., F21 6108. Cette notice historique n'apporte pas d'informations supplémentaires par rapport aux notes rédigées par le conservateur en 1898.

⁴³ [Edouard] R[ullier] de B[ettex], « Echos de partout : La réorganisation du Luxembourg », *loc. cit.*

Si, en dépit des conditions aussi favorables, des difficultés financières ne permettaient pas, cette année, de comprendre cette réorganisation dans les propositions budgétaires du gouvernement, les artistes et tous ceux qui, au Parlement ou ailleurs, s'intéressent à leur cause, sont du moins assurés que la question est désormais sortie du domaine théorique, et que la solution en a pris corps dans un projet pratique et peu coûteux⁴⁴.

Dans le projet de M. Bénédite, on ne remarque ni colonnades, ni ornements magnifiques. M. Bénédite a songé à édifier un monument peu coûteux et où la place ne soit pas perdue, comme au musée Galliera, par exemple⁴⁵.

La réception plutôt positive de cette première esquisse s'explique en partie par l'existence d'un courant d'opinion défavorable à l'architecture officielle. En mars 1904, l'architecte Charles Plumet, sollicité par Gabriel Mourey, épouse la cause défendue par Léonce Bénédite⁴⁶, en dénonçant le décalage manifeste entre l'argument de la pénurie de crédits opposée aux projets de reconstruction du Musée du Luxembourg et les millions de francs d'argent public dilapidés dans la construction d'autres équipements à vocation événementielle ou muséale. La semaine suivante, la *Chronique des arts et de la curiosité* surenchérit, en citant cette fois le projet de l'État d'acquérir pour trois millions de francs le palais Farnèse à Rome⁴⁷, dont il était locataire depuis 1874.

Dans la lignée d'un article intitulé « Le Mensonge de l'architecture contemporaine », publié dans le premier numéro de *Les Arts de la vie*, et dans lequel il fustigeait l'enseignement de l'École des beaux-arts qu'il n'avait lui-même pas suivi, Charles Plumet n'épargne ni ses confrères plus enclins à donner corps à leurs fantasmes qu'à concevoir des bâtiments à même de répondre à une fonction déterminée, ni les décideurs publics incapables, selon lui, d'orienter les architectes vers un objectif clair :

⁴⁴ « Au jour le jour : l'agrandissement du Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/03/1904.

⁴⁵ F. H., « Musée du Luxembourg », *La Presse*, 28/04/1904.

⁴⁶ Charles PLUMET, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/03/1904, I, n°3, p. 160-163. Article repris dans Charles Plumet, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *New York Herald*, 20/03/1904. Charles Plumet (1861-1928), était à la fois architecte, décorateur et céramiste. A l'École des arts décoratifs, où il suivit l'enseignement d'Eugène Train, il rencontra Tony Selmersheim avec lequel il co-fonda le groupe pluridisciplinaire « L'Art dans tout » en 1897, inspiré des préceptes de John Ruskin et de William Morris. Plumet est notamment l'auteur de plusieurs gares en surface du métro parisien, d'hôtels particuliers et fut l'architecte en chef de l'Exposition des Arts décoratifs en 1925. Sur le fonctionnement et l'influence de « L'Art dans tout », voir Rossella Froissart-Pezzone, « Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans Tout : un mobilier rationnel pour un « art social » », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 2002, no 1, p. 351-387.

⁴⁷ « Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 02/04/1904, p. 109. Engagées en 1903, les tractations pour l'achat du palais Farnèse aux héritiers de François II n'aboutirent qu'en 1911 ; l'État dut alors déboursier la somme de 3,4 millions de francs (9,2 millions d'euros actuels).

Il est grand temps que les architectes renoncent à nous servir tous ces hors d'œuvre inutiles et coûteux. Les dernières expériences sont suffisantes pour nous prouver l'inanité de ces fastueuses folies⁴⁸.

La *Chronique des arts et de la curiosité*, évoquant le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg, émet ainsi le vœu « de trouver à ce futur artifice une architecture qui ne rappelle pas nos plus récents palais nationaux⁴⁹. » Cette critique d'un monumentalisme d'État s'étend rapidement au procès de certaines réalisations récentes qui n'ont d'ailleurs pas toujours bénéficié exclusivement d'un financement public. Ainsi, parmi les bâtiments d'exposition les plus cités figurent le palais des beaux-arts de Lille (1885-1892), le musée des beaux-arts de Nantes (1891-1900), le Grand Palais, le Petit Palais et le musée Galliera à Paris.

Charles Plumet va même plus loin : son vibrant réquisitoire contre le monumentalisme en vogue à l'École des beaux-arts se double d'un plaidoyer en faveur de la cause d'une dissociation de la compétence liée à la rédaction du programme architectural de celle liée à la conception du projet :

Il nous semble en effet que l'important, pour éviter le retour à de pareils erreurs, serait de déterminer avec précision, avec minutie même les termes d'un programme très net ; ce serait vraiment là le seul moyen de dresser une barrière au libre cours de l'imagination des architectes. Mais surtout qu'on se garde bien de leur demander à eux-mêmes l'élaboration de ce programme, car ils n'auraient rien de plus pressé que de placer encore ces sempiternels « motifs » qui leur paraissent être leur raison d'être⁵⁰.

Cette polémique dépasse pourtant la simple rivalité entre les architectes formés par l'École des beaux-arts et les autres. Si Plumet semble contredire implicitement son confrère Julien Guadet, professeur à l'École des beaux-arts, qui estimait dans ses *Éléments et théorie de l'architecture* que le problème de la programmation architecturale des musées « est en réalité assez simple⁵¹ », c'est pour mieux reconnaître le champ d'expertise des fonctionnaires de la direction des Beaux-arts qui, mieux que les architectes, connaissent les besoins des utilisateurs :

Ce serait au contraire à une administration éclairée, sachant ce qu'elle veut, qu'il appartiendrait d'en définir les termes. N'est-il pas logique que, dans la question qui

⁴⁸ Charles PLUMET, « L'art et l'Etat : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁴⁹ « Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 02/04/1904.

⁵⁰ Charles PLUMET, « L'art et l'Etat : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵¹ Julien GUADET, *Eléments et théorie de l'architecture. T. II, Les Éléments de la composition dans l'habitation, dans les édifices d'enseignement et d'instruction publique, dans les édifices administratifs politiques judiciaires, pénitentiaires, dans les édifices hospitaliers, dans les édifices d'usage public*, Paris, Aulanier et Cie, 1901, vol.II, p. 349.

nous occupe, par exemple, ce soit la Direction des Beaux-arts secondée par le Conservateur et les Inspecteurs des Musées qui rédigent les conditions dans lesquels [sic] ce monument doit être édifié. Puis lorsque ce programme serait arrêté, ce serait à ce moment seulement qu'il faudrait s'adresser aux architectes⁵².

Cette position est d'autant plus étonnante qu'elle émane d'un architecte ; toutefois, l'expertise des conservateurs est déjà et depuis longtemps, comme nous l'avons vu, reconnue par la presse. A l'occasion de la réouverture du Musée du Luxembourg après le « remaniement » annuel, en avril 1904, la *Chronique des arts et de la curiosité* et *La Presse* ne font que confirmer que l'exiguïté et l'absence de fonctionnalité du musée révèlent, en définitive, les qualités de médiateur et de gestionnaire mais aussi l'inventivité de Léonce Bénédite :

La persistance d'initiative de M. Léonce Bénédite est pour nous un sujet de continuel étonnement. Rien ne peut entraver son activité : ni l'étroitesse du local misérable affecté à son musée, ni l'opposition immanente que rencontre la mise en lumière parallèle des diverses manifestations de l'art moderne, ni enfin l'exaspération des vanités lors des remaniements périodiques où le conservateur déploie cependant toutes les ressources d'un tact qui confine à la diplomatie⁵³.

Encore, M. Bénédite fait-il des merveilles, pour disposer dans les salles du Musée du Luxembourg le plus de toiles, le plus de groupes qu'il peut. Et fait-il aussi l'impossible, pour que, dans cette grange, aucune œuvre ne souffre. Mais toute l'ingéniosité du conservateur du Musée du Luxembourg ne peut faire que nous ayons un véritable musée des artistes vivants⁵⁴.

10.2.1.3 Le musée des beaux-arts de Gand : un nouveau modèle architectural pour le Luxembourg ?

La capacité des fonctionnaires des Beaux-arts à agir en tant qu'experts, c'est-à-dire à évaluer l'écart entre une situation idéale et une situation réelle et à proposer des solutions pour le réduire, le conservateur du Musée du Luxembourg la consolide par ses nombreuses visites et missions à l'étranger, qui lui donnent l'occasion de recueillir des données techniques et une documentation graphique à même de l'aider à perfectionner ses programmes et d'apporter à l'architecte des références pour élaborer ses plans. Ainsi, le 9 mai 1904, Bénédite représente le ministre de l'Instruction publique à l'inauguration du nouveau musée des beaux-arts de Gand⁵⁵, accompagné de son second et nouvel attaché de conservation François Monod⁵⁶ ; à

⁵² Charles PLUMET, « L'art et l'Etat : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

⁵³ « Au Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 23/04/1904.

⁵⁴ F. H., « Musée du Luxembourg », *La Presse*, 28/04/1904.

⁵⁵ Lettre relative à la mission de Léonce Bénédite en Belgique, 05/1904, Arch. Mus. nat., O30 275, fol. 96-98.

⁵⁶ François Monod (1877-1962), ancien normalien, licencié ès lettres et spécialisé en histoire, était le neveu de Gabriel Monod, également historien et président de la IV^e section de l'École pratique des Hautes Études. Il fut nommé attaché libre au musée du Luxembourg le 17 février 1904, à son retour d'un séjour de deux ans à l'Université de Columbia à New-York, pour lequel il bénéficia d'une bourse. Son statut de fonctionnaire fut tardivement stabilisé : il devint attaché payé à partir du 1^{er} juin 1910, puis conservateur-adjoint le 10 juillet 1919.

cette occasion, il est chargé d'une « mission d'étude sur l'organisation et l'installation de ces établissements », pour laquelle il se fait remettre le devis et plusieurs plans⁵⁷ (fig. 106) du bâtiment conçu par l'architecte municipal Charles van Rijsselberghe, en collaboration étroite avec le conservateur Louis Maeterlinck et la Société des Amis du musée. C'est ce même musée que Charles Plumet, deux mois auparavant, citait parmi un certain nombre de musées récemment construits et, selon lui, dignes d'émulation :

A Duseldorff [*sic*] et à Crefeld [*sic*], à Barmen, en Allemagne, et tout récemment, à Gand, un charmant musée ne vient-il pas d'être édifié dans ce sens. Cet édifice élevé par M. Van Rysselberghe est, du reste, une petite merveille d'ingéniosité et de bon goût ; il n'a coûté que six cent mille francs⁵⁸.

François Monod ne tarit pas moins d'éloges sur ce musée, dans un compte-rendu de visite publié en mai par le Bulletin de l'art ancien et moderne :

On compte encore les musées modernes logiquement accommodés à leur destination, les musées où les détails de l'aménagement intérieur et les fonctions de l'édifice n'ont pas été sacrifiés à sa façade et à sa figure, les musées qui offrent aux œuvres d'art une demeure assez spacieuse, salubre, commode, et où le public trouve une hospitalité avenante et confortable. La construction du nouveau musée municipal de Gand [...] est un exemple instructif de sens pratique et d'économie⁵⁹.

La description apparaît comme un négatif de celles qu'on peut lire du Musée du Luxembourg depuis les années 1890, en particulier celle, déjà évoquée, qu'en fit *Art et décoration* en novembre 1902, et celles, plus récentes, inspirées des « doléances⁶⁰ » de Léonce Bénédict à l'occasion de la réouverture du musée après le remaniement annuel.

A travers l'exemple du musée de Gand, Monod souhaite aussi montrer que l'emploi d'un vocabulaire architectural néoclassique ou éclectique, avec l'intégration de portiques inspirés des temples romains⁶¹, d'exèdres à colonnades, de frises sculptées, n'est incompatible ni avec

Auteur de plusieurs ouvrages en histoire de l'art, il traduisit également en français *Essentials in architecture* de John Belcher (1912), et collabora régulièrement à plusieurs revues telles *Art et décoration*, la *Gazette des beaux-arts*, et la *Revue de l'art ancien et moderne*.

⁵⁷ Deux de ces documents sont conservés aux Archives des Musées nationaux : un plan schématique intitulé « Ville de Gand. Musée des Beaux-arts » et un tirage bleu, intitulé « Nouveau Musée des Beaux-arts » montrant un plan, une coupe longitudinale et une coupe transversale du musée dressés par l'architecte de la ville, Charles van Rijsselberghe (Arch. Mus. Nat., 2HH4).

⁵⁸ Charles PLUMET, « L'art et l'Etat : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *loc. cit.* Plumet fait ici allusion successivement au Kunstpalast construit à Düsseldorf pour abriter l'exposition « Große Industrie-, Gewerbe- und Kunstausstellung » organisée en 1902 ; au musée Kaiser Wilhelm, à Krefeld, achevé en 1897 sous la direction de l'architecte Hugo Koch ; et à la Barmer Ruhmeshalle, construite entre 1897 et 1900 à Barmen, sur le territoire actuel de Wuppertal, par l'architecte Erdmann Hartig.

⁵⁹ François MONOD, « Correspondance de Gand », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 07/05/1904.

⁶⁰ F. H., « Musée du Luxembourg », *La Presse*, 28/04/1904.

⁶¹ La façade du musée de Gand n'est pas sans similitude avec celle de l'hôtel particulier de mademoiselle Guimard, construit par Claude-Nicolas Ledoux à la Chaussée d'Antin entre 1770 et 1773, et détruit sous le

le respect d'une enveloppe budgétaire limitée, ni avec une réponse pertinente aux exigences de fonctionnalité formulées par les professionnels. L'attaché de conservation insiste d'ailleurs dans son récit sur ce qui lui semble être une innovation et qu'il dénomme, faute de mieux, les « baies sur plan triangulaire⁶² » : l'architecte a partiellement abandonné le principe de l'enfilade classique en plaçant l'accès à certaines salles au niveau des angles, créant ainsi un dégagement de plan triangulaire. Cette solution permet d'obtenir des surfaces d'exposition verticales plus homogènes, de faciliter la surveillance et, par la combinaison d'accès centrés, décentrés et par les angles, d'éviter la monotonie en variant les points de vue sur les œuvres⁶³. Cette innovation, malgré son intérêt, ne sera pas retenue par Scellier de Gisors dans les avant-projets suivants pour l'extension de l'orangerie.

10.2.2 Premier avant-projet officiel

La seconde esquisse pour l'agrandissement du musée existant, réalisée par Georges Scellier de Gisors, est documentée par une notice descriptive accompagnée d'un devis sommaire (fig. 107) et cinq pièces graphiques (fig. 108 à 112), qui permettent de la dater précisément du 11 juillet 1904 : un plan d'ensemble au 1/2500, un plan détaillé au 1/500, les élévations des façades nord et sud au 1/200, et une coupe longitudinale nord-sud au 1/200⁶⁴.

10.2.2.1 Une option plus ambitieuse que l'esquisse

Les différences fondamentales entre la seconde et la première copie résident d'une part dans le choix de ne pas toucher au gros œuvre de la galerie de sculpture existante, d'autre part dans la volonté d'exploiter la totalité de l'espace disponible jusqu'à la grille fermant le jardin du Luxembourg côté rue de Vaugirard. La proximité de cette rue, au tracé oblique par rapport au système globalement orthogonal des allées du jardin et du musée existant, génère une contradiction qu'une déformation complexe permet de résoudre. La forme unitaire de l'extension est abandonnée au profit d'une forme décomposée en deux sous-unités ; le bâtiment d'entrée sur trois niveaux, légèrement décalé vers le nord, est dissocié du reste de la

Second Empire.

⁶² François MONOD, « Correspondance de Gand », *loc. cit.*

⁶³ Ce principe de distribution, Hans Hollein le généralise entre 1972 et 1982 au musée Abteiberg de Mönchengladbach, sous le nom de « cloverleaf system », ou système du trèfle à quatre feuilles ; la communication entre les salles – toutes de plan carré – se fait par les angles, moyennant une sorte de sas, créant ainsi un principe d'enfilade en diagonale.

⁶⁴ Tous ces documents sont conservés aux Archives nationales. La notice descriptive, intitulée « Avant-projet d'agrandissement du musée du Luxembourg. Note », ainsi que le devis qui l'accompagne, sont conservés dans un dossier intitulé « Musée du Luxembourg. Indemnité demandée par M. Deruaz pour projet non suivi d'exécution » (Arch. nat., F21 6109). Les pièces graphiques, quant à elles, sont conservées aux Arch. nat., Cartes et plans, Va 204/28 à 32. Ces pièces graphiques, contrairement à celles de la première esquisse, ont toutes été publiées Pascal BONAFOUX, *Le musée du Luxembourg à Paris*, [Milan], Skira, coll. « Guides Skira », 2005, p. 73-75, sans faire pour autant l'objet d'un commentaire.

composition et pivote d'environ 22° sur son axe longitudinal pour assumer la contradiction. La composition se caractérise non plus par une simple obéissance, mais par une double obéissance à deux ordres géométriques différents : les nouveaux bâtiments de plain-pied (hall central et salles périphériques) se conforment encore à l'orthogonalité du musée existant pour continuer de former un ensemble à plan centré ; l'axe du bâtiment d'entrée est perpendiculaire désormais au tracé de la rue tangente. Deux types de recouvrement sont à l'œuvre dans cette esquisse : d'un côté, un recouvrement « accepté » caractérise la relation entre le musée existant et l'élément sud, qui lui est simplement accolé ; de l'autre côté, un recouvrement désobéissant, c'est-à-dire l'intégration impossible du nouveau bâtiment d'entrée au pavillon d'entrée existant, entraîne la destruction du second. La plupart des pièces déformées pour assurer la transition entre les deux sous-unités accueillent des fonctions annexes (cours de service, accueil, vestiaires, escaliers, toilettes).

Dans le détail, d'autres différences notables entre la première et la seconde esquisse méritent d'être soulignées. Premièrement, le hall octogonal de sculpture est entièrement dissocié du carré avec lequel il se confondait partiellement dans la première version ; l'architecte exploite les interstices comme cours de service, cagibis ou dépôts pour la peinture et la sculpture, ou bien comme seuils marqués au sol par un motif pavé. Deuxièmement, les services destinés au public (accueil, toilettes, vestiaires) sont clairement identifiés et acquièrent une importance qu'il était difficile de déduire de la première esquisse ; leur localisation entre la galerie et le hall de sculpture, soit après le début du parcours de visite, s'explique par le maintien de la gratuité de l'accès au musée. Troisièmement, les services de la conservation semblent regroupés à l'est du bâtiment sur rue, au rez-de-chaussée (bureau du conservateur) et à l'étage (bureaux des attachés).

Les modifications apportées par Scellier de Gisors ne concernent pas seulement la distribution des fonctions, mais touchent aussi les façades. Côté rue de Vaugirard, l'architecte maintient une composition symétrique d'inspiration néoclassique : au-dessus d'un soubassement en pierre d'Euville⁶⁵, probablement orné d'un bossage en table et percé de soupiraux, une colonnade d'ordre toscan alterne avec une série de baies rectangulaires, qui encadrent un portail monumental surmonté d'un fronton à tympan sculpté ; logiquement, la frise n'est pas décorée, mais seulement scandée par des triglyphes ; l'attique, qui ne dissimule pas les

⁶⁵ Cette pierre calcaire, extraite de carrières situées en Lorraine, a été utilisée à Paris dans la construction des parties du Louvre édifiées sous Napoléon III, de l'Opéra Garnier, de la gare de l'Est, du Grand et du Petit Palais et du pont Alexandre-III.

combles vitrés de l'étage, est orné d'une alternance de métopes et de triglyphes. La façade sud de l'extension, encadrée par deux paires de colonnes toscanes jumelées, reprend néanmoins le rythme de celle de l'orangerie : aux baies vitrées de la seconde succèdent trois arcades aveugles, au milieu desquelles des niches accueillent chacune une allégorie sculptée ; entre ces arcades aveugles, l'architecte poursuit la série de médaillons et de cartouches, et prolonge le bandeau de pierre blanche, qui, à l'instar de la ligne de corniche, participe de la continuité de l'ensemble. La façade latérale ouest, sans doute scandée de pilastres dans la première version, est simplement habillée de treillages dans la seconde.

Dans cette seconde esquisse, la peinture dispose de 2 400 m² de cimaises en plus, portant le total à 4 317 m² ; la sculpture occupe le hall à éclairage zénithal de 712 m² et la galerie à éclairage latéral de 338,80 m², soit un total de 1 050 m² au lieu de 470 auparavant. Les dessins et aquarelles bénéficient également d'un total de 338,80 m² de surface de plancher. Les 2866,50 m² de surfaces à construire représentent une dépense estimée à 1 390 252,50 francs, auxquels s'ajoutent 109 000 francs pour la restructuration de la galerie de sculpture existante et la modification des grilles du jardin. L'architecte reconnaît que, dans ces conditions, il serait nécessaire de demander des crédits supplémentaires pour financer la remise en état des bâtiments existants.

10.2.2.2 Approbation non consensuelle du second avant-projet par le Conseil général des Bâtiments civils

La seconde esquisse de Scellier de Gisors est, en réalité, la première de cette série à être soumise à l'examen des membres du Conseil général des Bâtiments civils. Cette instance consultative, depuis son placement sous la tutelle de la Direction des Beaux-arts par le décret du 1^{er} octobre 1895, a considérablement perdu de son influence ; l'examen des projets émanant de sa tutelle constitue d'ailleurs l'essentiel de son activité jusqu'à la fin du premier quart du XX^e siècle⁶⁶. Sous la présidence de Henry Marcel, directeur des Beaux-arts, le Conseil se réunit une première fois le 13 juillet 1904 afin d'entendre et commenter le rapport⁶⁷ préparé par son vice-président, l'inspecteur Jean-Louis Pascal, alors architecte en chef de la Bibliothèque nationale⁶⁸.

⁶⁶ Marilù CANTELLI, *L'illusion monumentale : Paris 1872-1936*, Liège, Mardaga, coll. « Architecture + documents », 1991, p. 16.

⁶⁷ Jean-Louis Pascal, « Rapport fait au Conseil par M. Pascal, inspecteur général des Bâtiments civils », 13/07/1904, tapuscrit, 8 p., Arch. Nat., F21 6538.

⁶⁸ Jean-Louis Pascal (1837-1920), architecte diplômé de l'École des beaux-arts, Grand Prix de Rome en 1866, collabore avec Charles Garnier sur le chantier de l'Opéra entre 1861 et 1866 puis avec Hector Lefuel sur le chantier du Louvre à partir de 1871. En 1875, il est nommé à la fois architecte des diocèses de Valence et d'Avignon et architecte en chef de la Bibliothèque nationale, succédant à cette dernière charge à Henri

Bien que conscient qu'il sera difficile de faire tenir dans l'enveloppe budgétaire de 1,5 million de francs le coût total du chantier, Pascal propose d'approuver, dans ses grandes lignes, l'avant-projet proposé par l'architecte du palais du Luxembourg, à quelques réserves près. La première d'entre elles concerne l'absence de sous-sol, excepté sous le bâtiment sur rue ; pour le rapporteur, la nécessité de prévoir un sous-sol sous l'ensemble de l'extension s'impose à la fois pour limiter les risques d'humidité, facteur d'altération des toiles, et pour faciliter le stockage et la manutention des combustibles destinés au chauffage ; pour Henry Marcel, cette condition n'est pas indispensable, si l'on se fie au bon état général de la galerie de sculpture existante, établie sur une simple dalle de béton. La seconde réserve est suscitée par l'aile ouest de l'extension, pour laquelle Scellier de Gisors envisage une construction analogue à l'annexe Caillebotte, soit un appareil en brique camouflé par un treillage ; Pascal estime que le recours à ce matériau ne permet pas de garantir contre l'humidité les toiles qui seraient exposées dans les salles de cette aile. La troisième réserve est inspirée à l'inspecteur général par la « soudure encore imparfaite » entre le bâtiment sur rue et la partie sud de l'extension.

Dans son rapport, Jean-Louis Pascal minimise à deux reprises l'impact du projet sur le jardin du Luxembourg : « Ce ne sont pas des raisons de sentiment qui l'ont emporté pour le choix de l'emplacement sur lequel un projet a été demandé à notre collègue, l'architecte du Luxembourg. [...] Le choix de l'emplacement est heureux. C'est un des endroits où on pourra le moins regretter du dehors la perspective du jardin, qui sera cependant diminué d'un petit coin bien pittoresque⁶⁹ ». C'est précisément à ce point que Julien Guadet réagit le 20 juillet 1904, lors de la seconde séance du Conseil consacrée à la lecture du procès-verbal de la première séance et du rapport du contrôleur sur le devis estimatif. Pour le confrère et collègue de Scellier de Gisors à l'École des beaux-arts,

la question la plus importante à trancher tout d'abord semble avoir été omise ; c'est de savoir [...] si l'intérêt d'accroître un Musée qui est toujours destiné à manquer d'espace, au gré des artistes qui aspirent à y voir figurer leurs œuvres, est assez puissant pour autoriser la mutilation irréparable de ce jardin qui est un des joyaux de Paris⁷⁰.

L'argumentation de Guadet s'apparente, consciemment ou non, à celle utilisée par André Hallays dans ses chroniques du *Journal des Débats* : comme lui, il propose d'ailleurs que le Labrouste. Anne RICHARD-BAZIRE, « Jean-Louis Pascal et la création de la salle des périodiques de la Bibliothèque nationale (1883-1936) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2001, vol. 1, n°1, p. 105-125.

⁶⁹ Jean-Louis Pascal, « Rapport fait au Conseil par M. Pascal, inspecteur général des Bâtiments civils », 13/07/1904, tapuscrit, 8 p., Arch. Nat., F21 6538.

⁷⁰ Aubé, brouillon partiellement manuscrit de l'avis du Conseil général des Bâtiments civils, séance du 20 juillet 1904, Arch. Nat., F21 6538.

musée soit reconstruit sur le Champ de Mars, comme il en était encore question quelques mois auparavant, ou bien sur l'emplacement du dépôt des marbres, dans le quartier du Gros Caillou. Toutefois, Guadet va plus loin dans la critique, en affirmant que le Musée du Luxembourg est, en réalité, un musée à croissance illimitée. Cette posture reprend un poncif des critiques adressées au Musée du Luxembourg et à l'administration des Beaux-arts, que Paul Planat exprimait encore en février 1904, face au manque de sélection à l'entrée du Musée du Luxembourg :

A notre avis, pour compenser cet inutile débordement [lors des Salons], il serait juste que le Luxembourg ne recueillît et n'hospitalisât que les espèces éminemment rares et précieuses. Dès lors il n'aurait pas besoin des surfaces immenses qu'on veut lui attribuer. S'il est à l'étroit, raison de plus pour qu'il soit contraint à une sélection d'autant plus sévère⁷¹.

L'un comme l'autre préféreraient donc que l'on traite ce qui, selon eux, constitue la cause du problème, plutôt que sa conséquence. La position exprimée par Guadet révèle néanmoins un argument sous-jacent : son scepticisme à l'égard de la mission même du Musée du Luxembourg. En effet, on peut lire dans son manuel de théorie de l'architecture, paru à la même période :

Nous voyons plus étrange encore, un Musée des artistes vivants ! Et qu'arrive-t-il dès lors ? Le Musée des vivants appelle des œuvres faites en vue du musée, c'est-à-dire des œuvres sans but, sans signification, sans raison d'être ! Art de virtuoses peut-être, de gens habiles, art stérile quand même, art inférieur en tous cas, car il n'y a d'art vraiment grand que celui qui se consacre à une mission supérieure et désintéressée⁷².

Guadet formule ici ce que les historiens de l'art Francis Haskell et Krzysztof Pomian considéreront rétrospectivement, à la fin des années 1980, comme un système ne pouvant produire que des « effets pervers⁷³ » sur la production artistique. Cette perversion de la production a des conséquences inévitables sur la représentativité des collections publiques, ainsi que le dénonçait dès 1900 *La Correspondance historique et archéologique*, citant des propos du député Étienne Dujardin-Beaumetz, pourtant peintre lui-même et l'un des plus ardents défenseurs des intérêts du Musée du Luxembourg :

⁷¹ Paul PLANAT, « Actualités : Jardin du Luxembourg ; Palais du Champ-de-Mars », *La Construction moderne*, 02/04/1904.

⁷² Julien GUADET, *Eléments et théorie de l'architecture*, op. cit., p. 337-338.

⁷³ Krzysztof POMIAN, « Le musée face à l'art de son temps », *L'art contemporain et le musée*, coll. « Cahiers du Musée national d'art moderne », mars 1989, p. 5-10. Francis Haskell, « Le peintre et le musée », *Le Débat*, 1988, n°49, p. 47-56.

Les tableaux de Salon, dit-il, ne sont que rarement d'une vente facile ; le plus souvent, ils ont pour but de forcer par un effort l'attention du public ; l'artiste a été conduit à en exagérer les dimensions, car le Salon rapetisse les toiles, et il faut s'y défendre contre des voisinages dangereux. » L'artiste espère l'acquisition par l'État, comme pis-aller quand l'amateur ne vient pas. « L'acquisition par l'État panserait moralement la blessure [de l'artiste qui n'a pas eu de succès] ; il va vers la direction des Beaux-arts gravir le calvaire des sollicitations... Combien d'œuvres n'ont-elles été faites qu'en vue d'une acquisition d'État ! » De là, les lacunes du Musée du Luxembourg et les œuvres lamentables qui, dans les musées de province, représentent l'art du XIX^e siècle⁷⁴.

Pour Julien Guadet, en fin de compte, la question de la reconstruction du Musée du Luxembourg dissimule celle de l'illégitimité de l'ingérence de l'État dans le marché de l'art. La position de l'architecte rejoint ainsi celles exprimées au même moment dans la revue *Les Arts de la Vie*. Il n'en reste pas moins que l'avant-projet de Scellier de Gisors fait l'objet d'un avis favorable de la part du Conseil général des Bâtiments civils. Camille Parnageon, chargé d'étudier le devis sommaire, réévalue cependant la dépense à 1 680 000 francs ; il justifie cette augmentation par la sous-évaluation par Scellier de Gisors du coût au mètre carré pour le bâtiment sur rue et du coût estimé de la restructuration du musée existant et de la modification des accès au jardin, ainsi que par l'ajout des honoraires de l'architecte⁷⁵.

10.2.2.3 L'enquête de *Les Arts de la Vie* : pour une séparation de l'Art et de l'État

Fondée en janvier 1904 par le critique d'art Gabriel Mourey⁷⁶, l'éphémère revue *Les Arts de la vie* ne se veut « pas plus une revue de vulgarisation qu'une revue de spécialisation⁷⁷ ». En s'emparant d'un créneau intermédiaire, ce nouveau périodique compte bien s'imposer comme une alternative aux revues pro-académiques et pro-modernistes, en jouant la carte de « la vérité loyale et courageuse⁷⁸ ». Cette liberté de ton, sans concession aucune, *Les Arts de la vie* l'illustre très tôt en consacrant une série d'articles aux rapports de plus en plus conflictuels entre l'Art et l'État, qui culmine avec la publication, en octobre 1904, d'un florilège d'une cinquantaine de réponses d'artistes, intellectuels et parlementaires, à l'hypothèse d'une fin de l'ingérence de l'État dans les affaires artistiques. Parmi les personnalités sondées figurent le sénateur Élisée Déandréis, le polygraphe Jules Clarétie, les architectes Frantz Jourdain et

⁷⁴ « Le rapport du budget des Beaux-arts pour 1900 », *La Correspondance historique et archéologique*, janvier 1900, p. 2-16.

⁷⁵ Camille Parnageon, « Rapport fait au Conseil par M. Parnageon, contrôleur », Paris, 20 juillet 1904, tapuscrit, 3 p., Arch. Nat., F/21/6538.

⁷⁶ Gabriel Mourey (1865-1943), poète, historien de l'art et critique. Voir Catherine MÉNEUX, « Les Arts de la Vie de Gabriel Mourey ou l'illusion d'un art moderne et social », in Rossella FROISSART-PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (éds.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Critiques d'art », 2011, p. 53-66.

⁷⁷ Texte d'introduction au premier numéro de *Les Arts de la vie*, janvier 1904.

⁷⁸ *Ibid.*

Anatole de Baudot, les historiens et critiques d'art Camille Mauclair et Élie Faure, et le peintre Jean-François Raffaëlli. Cet « ensemble d'opinions⁷⁹ » s'apparente, pour le politologue Vincent Dubois, à une « commission parlementaire, experte et fortement investie⁸⁰ », qui ambitionnerait de se substituer à celles de la Chambre des députés. Le commentateur de l'enquête, Maurice Le Blond, ne doute d'ailleurs pas de la légitimité de cette forme de mobilisation collective :

Nous croyons être l'interprète de tout le public artiste et lettré de France, en demandant que la prochaine discussion du budget des Beaux-arts ne soit pas escamotée, comme à l'ordinaire, suivant la déplorable coutume qui existe au Palais-Bourbon. Nos politiciens, en effet, ne manquent jamais de traiter les questions d'Art avec une insouciance dédaigneuse, avec la plus extrême désinvolture⁸¹.

S'il convient de relativiser l'impact de cette enquête, relativement isolée à l'époque, elle n'en participe pas moins de la construction d'une représentation négative de l'intervention de l'État dans le champ artistique. Quelques mois avant la publication de ce sondage d'opinions, Léonce Bénédict avait agrandi la brèche de la contestation en récapitulant les différents stratagèmes imaginés par lui pour contourner la frilosité, pour ne pas dire l'indifférence, de la Chambre des députés eu égard à la résolution de la situation précaire du Musée du Luxembourg. Dans ce récit réflexif, teinté d'incompréhension et de désillusion, le conservateur n'évoquait pas encore le projet d'extension pourtant en cours d'élaboration par Scellier de Gisors⁸².

10.2.2.4 Réception tardive et mitigée de la seconde esquisse

Bien qu'ayant été examinée et approuvée par le Conseil général des Bâtiments civils, la seconde esquisse élaborée par Scellier de Gisors ne connaît pas immédiatement le retentissement qu'on aurait pu imaginer. Les premiers échos paraissent dans la presse près de quatre mois plus tard, en novembre 1904, dans un contexte particulièrement défavorable à l'ingérence de l'État dans les affaires artistiques, comme nous venons de le voir. Comment expliquer ce laps de temps, sinon par le souci de la direction des Beaux-arts de maintenir le projet dans une certaine confidentialité afin d'éviter tout scandale avant la discussion du budget des Beaux-arts pour l'exercice 1905 à la Chambre des députés ? « Nous ne doutons

⁷⁹ Maurice Le Blond, commentaire des réponses à l'« Enquête sur la séparation de l'Art et de l'Etat », *Les Arts de la vie*, octobre 1904, II, n°10. Maurice Le Blond (1877-1944), journaliste et écrivain, fut, avec Saint-Georges de Bouhéliér, l'initiateur du courant naturiste, en réaction au symbolisme en vogue au tournant du XX^e siècle.

⁸⁰ Vincent DUBOIS, « L'art et l'État au début de la III^e République, ou les conditions d'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, vol. 23, no 1, p. 6-29.

⁸¹ Maurice Le Blond, commentaire des réponses à l'« Enquête sur la séparation de l'Art et de l'Etat », *Les Arts de la vie*, octobre 1904, II, n°10.

⁸² Léonce BÉNÉDITE, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *loc. cit.*

pas que malgré l'approbation du Conseil général des Bâtiments civils l'on ne soit obligé d'abandonner cette résolution devant le tolle [*sic*] général qu'elle soulèvera lorsqu'elle sera connue⁸³ », estime Léon Casaux dans *Le Rappel*, douze jours après que le rapporteur Henry Maret⁸⁴ s'est officiellement prononcé à la Chambre des députés contre le projet de la direction des Beaux-arts.

Maret, en effet, reconnaît la nécessité de donner au Musée du Luxembourg et à son « très intelligent conservateur » les moyens de son développement, mais avoue « ne pas goûter beaucoup cet expédient qui aurait pour résultat de couper une partie du plus charmant des jardins, déjà trop mutilé, partie où l'on a déjà eu le tort grave de supprimer le bassin, sous prétexte de moustiques, qui ne gênaient personne que l'architecte⁸⁵. » Son argumentation s'inscrit ainsi dans la lignée des critiques formulées à la suite de la révélation de la première esquisse, dans la mesure où elle reprend le thème déjà éculé de la défense des arbres contre la pierre. Le député défend alors, de son côté, la précédente proposition de reconstruction du Musée du Luxembourg, à l'emplacement de l'école des Sourds-Muets. La *Chronique des Arts*⁸⁶, qui avait soutenu ce projet, applaudit tandis que le *Bulletin de l'Art*⁸⁷ prend ouvertement position en faveur des propositions de Maret, dont il oppose la compétence à l'indifférence de la Chambre et du Gouvernement.

Toutefois, dans *Le Rappel*, Casaux formule une contre-proposition en faveur d'une extension du musée non pas vers l'ouest, au détriment du jardin public, mais vers l'est, au détriment du jardin privé du Président du Sénat. L'artiste reprend en fait l'hypothèse déjà commentée d'une extension du musée vers l'est, régulièrement discutée par la presse après l'ouverture du « nouveau musée » en 1886. Cette hypothèse, André Hallays se l'était appropriée, dans le *Journal des Débats*, comme une première contre-proposition au projet de reconstruction du musée sur l'emplacement de l'ancienne pépinière du Luxembourg : « entre l'Orangerie [...] et la rue de Vaugirard s'étend une bande de terrain, à peu près perdue, et sur laquelle on pourrait, à peu de frais, construire les annexes indispensables⁸⁸. » Élisée Déandréis n'avait alors pas tardé à faire sienne cette hypothèse : dès le mois de janvier 1901, il suggérait, « à

⁸³ Léon CASAUX, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904. Léon Casaux (1877-?), peintre formé à l'École des beaux-arts de Paris, où il fut un élève de Léon Bonnat.

⁸⁴ Henri (ou Henry) Maret (1837-1917), homme de presse, député de la Gauche radicale de 1881 à 1889 et du Parti radical-socialiste de 1902 à 1906.

⁸⁵ Léon Casaux, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904.

⁸⁶ « Le rapport sur le budget des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 12/11/1904.

⁸⁷ STÉPHANE, « Le budget des Beaux-arts », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 26/11/1904.

⁸⁸ André HALLAYS, « En flânant », *Journal des débats*, 28/12/1900.

titre quelque peu timide », de prendre une bande de terrain située le long de la rue de Vaugirard, à l'est de l'aile de la sculpture, pour y établir une extension qui serait dédiée à la peinture⁸⁹. Quel intérêt Déandréis avait-il à se mettre en porte-à-faux avec le Président du Sénat ? Il n'avait pourtant échappé ni à André Hallays, ni à Paul Planat, alors les deux polémistes les plus actifs dans le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg, que cette audace, même minimisée par le sénateur, ne pourrait être que problématique :

« A première vue cette proposition nouvelle, timide, ingénieuse et personnelle, paraissait bien propre à rallier tous les suffrages autour du drapeau qu'elle tenait haut et ferme, malgré sa modestie. [...] M. Le Président du Sénat consentirait-il à sacrifier une partie de ses dépendances et des jardins particuliers qui en sont le plus bel ornement ? Nous en doutons, et plusieurs de ces personnes que l'on qualifie de "généralement bien informées", sont du même avis⁹⁰. »

La seconde esquisse ne suscite cependant pas que du scepticisme. Un article du *Figaro*, publié le 21 novembre 1905, la décrit dans ses grandes lignes, avec une impression très favorable :

Avec ce projet, le jardin est, autant que possible, respecté : une grande partie de la surface nécessaire pour la réalisation des plans nouveaux n'est-elle pas occupée déjà par les locaux existants ; seul, un terre-plein bitumé serait donc sacrifié. [...] A tous les points de vue, les plans actuellement projetés séduisent et méritent d'être préférés. Un nombre trois fois plus important d'ouvrages pourra être exposé dans le nouvel édifice⁹¹.

10.2.3 Dernière esquisse confidentielle et abandon du projet d'extension

Le mois de novembre 1904 voit à la fois la tentative désespérée de Georges Scellier de Gisors pour relancer et faire aboutir le projet d'extension, et l'abandon définitif du projet, qui n'est pas soutenu par le rapporteur du budget des Beaux-arts et auquel ne croit plus le conservateur du Musée du Luxembourg lui-même, déjà occupé à chercher une alternative.

10.2.3.1 Une variante réduite de la première esquisse

Les réactions suscitées dans la presse par la seconde esquisse s'avèrent postérieures à l'élaboration d'une troisième esquisse par Scellier de Gisors. En effet, quelques jours avant la discussion du budget des Beaux-arts à la Chambre des députés, l'architecte du palais du Luxembourg soumet à l'appréciation de Henry Marcel une nouvelle esquisse. Selon toute vraisemblance, en l'absence de correspondance antérieure attestant une commande du ministre à l'architecte, Scellier de Gisors aurait eu seul l'initiative de cette troisième

⁸⁹ L., « Au jour le jour : le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 19/01/1901. André Hallays, « En flânant », *Journal des débats*, 25/01/1901.

⁹⁰ Paul PLANAT, « Actualités », *La Construction moderne*, 23/02/1901, p. 241-243.

⁹¹ P. L., « Un nouveau musée du Luxembourg », *Le Figaro*, 21/11/1904.

proposition, préparée dans le secret. Il s'agit, en réalité, d'une variante *a minima* de la première esquisse. Soucieux de maintenir le coût total des travaux dans l'enveloppe budgétaire impartie par le directeur des Beaux-arts au mois de janvier, l'architecte opte pour un projet plus minimaliste :

Ne vaudrait-il pas mieux revenir à la combinaison initiale qui n'a pas encore été complètement formulée et qui, par sa simplicité d'aspect extérieur, aspect peut-être mieux en concordance avec le cadre de verdure existant, semble devoir donner satisfaction et pour les surfaces d'exposition et pour le montant du devis qui pourrait ne pas dépasser 1 500 000 francs⁹²?

Dans cette nouvelle version, documentée uniquement par un plan dessiné sur calque⁹³ (fig. 113), l'annexe Caillebotte, démolie, laisse place à une extension composée de trois ailes perpendiculaires formant un U autour d'une cour rectangulaire couverte réservée à la sculpture. La seule modification apportée au gros œuvre des bâtiments de 1886 concerne le percement du mur ouest de la galerie de sculpture pour l'ouvrir, par l'intermédiaire d'un portique, sur la nouvelle cour couverte. L'architecte renonce à son bâtiment d'entrée sur rue, l'entrée principale étant maintenue dans le pavillon terminé en 1888. Seule la façade nord de l'extension est percée de baies, séparées par des pilastres ; cette aile accueille les vestiaires, les toilettes, ainsi qu'un escalier dont on peut supposer qu'il dessert à la fois un sous-sol technique et un étage, à l'instar des deux premières esquisses. L'extension offre 1894 m² de surfaces d'exposition supplémentaires par rapport au musée existant, portant le total des surfaces de plancher à 1100 m² pour la sculpture et 2244,72 m² pour la peinture. On peut estimer la surface verticale totale prévue pour la peinture à 4417 m², répartie dans 24 salles.

10.2.3.2 Vers l'abandon du projet d'extension

Plusieurs questions demeurent néanmoins sans réponse. En premier lieu, comment expliquer que l'architecte n'ait pas consulté le conservateur lors de la préparation de cette esquisse ? Scellier de Gisors laisse entendre en effet que la disposition des salles de peinture devrait faire l'objet d'une négociation ultérieure avec Bénédictine, dans le cas où l'esquisse serait soumise à l'appréciation du Conseil général des Bâtiments civils. En second lieu, on peut également s'interroger sur les raisons pour lesquelles cette troisième proposition n'a jamais dépassé le stade de la proposition informelle. Plusieurs hypothèses doivent être considérées : la première d'entre elles repose sur la dégradation rapide de l'état de santé de l'architecte⁹⁴, dont le décès

⁹² Georges Scellier de Gisors à Henry Marcel, 07/11/1904, Arch. Nat., F21 6108.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Scellier de Gisors est probablement décédé des suites d'un cancer.

survient le 5 juin 1905 ; la seconde concerne la petite révolution que subit l'organigramme de l'administration des Beaux-arts à la suite de la chute du cabinet Émile Combes le 18 janvier 1905 : le nouveau ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, Jean-Bienvenu Martin, s'adjoint un sous-secrétaire d'État, le peintre et député Étienne Dujardin-Beaumetz, qui s'empresse de supprimer le poste de directeur des Beaux-arts, entraînant le départ de Henry Marcel ; néanmoins, l'hypothèse la plus plausible de son abandon définitif avant la fin de l'année 1904 s'appuie sur la certitude que Léonce Bénédict a déjà le regard tourné vers un autre projet : la reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, que les discussions sur la séparation des Églises et de l'État rendent envisageable.

10.3 Remise en question de l'intervention de l'État dans le champ artistique

10.3.1 Éviter le recours direct à l'État ?

Au tournant du siècle, le conservateur du Musée du Luxembourg est convaincu qu'il est inutile de s'interroger sur les emplacements possibles pour la reconstruction du musée tant que la question du financement n'est pas résolue. Dès 1896, le directeur des Beaux-arts, Henry Roujon, déclare qu'« il faut renoncer à l'espoir d'obtenir du Parlement aucun crédit pour la construction d'un Musée national qui serait tant à désirer⁹⁵ ». Léonce Bénédict, qui continue malgré tout, pendant plusieurs années, de croire à une hypothétique prise de conscience des parlementaires, finit par se résigner à reconnaître que Roujon avait raison :

il n'y a plus à espérer un seul instant le secours pécuniaire de l'État. Si même le Parlement arrivait à faire quelque effort et à voter un crédit pour cette œuvre si vraiment utile et nationale, il le ferait avec une telle parcimonie qu'il est à désirer que cet effort ne soit pas tenté. Car nous n'arriverions de nouveau qu'à obtenir quelque construction bâtarde, insuffisante et incommode, et cette fois-ci, s'en serait à jamais fini de la question du Luxembourg⁹⁶.

En réalité, le conservateur étudie sérieusement, au plus tard à partir de 1898, les moyens de pallier la résistance du Parlement, et notamment de la commission du Budget à la Chambre des députés, en allant trouver d'autres sources de financement, soit dans les ressources de l'État, soit en recourant à l'apport de capitaux privés. Dans un premier temps, le conservateur semble privilégier, avec la complicité des rapporteurs du budget des Beaux-arts et de certains journaux, des solutions visant à s'émanciper radicalement de toute intervention de l'État : la concession et la loterie. L'impossibilité de faire accepter ces solutions à la tutelle du musée

⁹⁵ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils du 10 juin 1896, Arch. nat., F/21/6536.

⁹⁶ Léonce Bénédict, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], brouillon, s.d. [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

entraîne, dans un second temps, la considération de solutions moins risquées, qui ne remettent pas en question l'intervention de l'État dans le champ artistique.

10.3.1.1 La concession et l'écueil du principe de l'entrée payante

La première alternative au mode de financement conventionnel validé par les Chambres à faire irruption dans le débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg est le principe de la concession, selon un modèle hérité du système de péage des ponts. Léonce Bénédite en fait une description précise en 1904 :

Une compagnie financière nous avançait les fonds et nous amortissions ce prêt et payions les intérêts au moyen du revenu produit par les entrées payantes à certains jours de la semaine, durant une période évaluée entre trente et quarante années⁹⁷.

La concession pose donc deux problèmes : la validation par l'État premièrement du principe du recours aux capitaux privés pour financer un chantier censé être contrôlé par l'État lui-même, et deuxièmement du principe de l'instauration des entrées payantes dans un musée national.

Le dispositif du « tourniquet », permettant le contrôle des entrées et l'instauration du principe de l'entrée payante au musée, est associé très tôt au débat sur la création d'une caisse pour les musées nationaux, dès les années 1880⁹⁸. Ce procédé divise profondément les champs artistique et politique, opposant d'un côté les partisans du respect des libertés républicaines, et de l'autre, les partisans d'une autonomisation des musées nationaux destinée à leur permettre, entre autres, une liberté et une réactivité accrues dans la mise en valeur et l'enrichissement des collections. Si le droit d'entrée ne figure plus dans l'article consacré aux ressources dans le texte final du projet de loi portant la création de la Réunion des musées nationaux, on le doit en grande partie à l'opposition de Georges Leygues, partisan convaincu de la mission éducative (et par conséquent gratuite) des musées. Le débat perdure pourtant après la création de la Réunion des musées nationaux, en 1895. Raymond Poincaré, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, laisse volontairement la question des entrées payantes en suspens pour calmer les esprits. Le Conseil des musées nationaux, dès le début de ses réunions, s'exprime pourtant favorablement pour l'instauration d'un droit d'entrée de un franc.

⁹⁷ Léonce BÉNÉDITE, « L'art et l'Etat : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/02/1904, I, n°2, p. 106-112.

⁹⁸ Agnès CALLU, *La Réunion des musées nationaux, 1870-1940 : genèse et fonctionnement*, Paris, École des chartes, 1994, p. 188 notamment.

Pendant les années qui précèdent immédiatement la création de la Réunion des Musées nationaux, dont fait partie le Musée du Luxembourg, ce dernier cristallise des positions contrastées dans les débats, précisément en raison de la question des entrées payantes. En 1891, le conservateur du musée, Étienne Arago, se prononce clairement en défaveur de ce système :

Je n'ai pas déguisé, quant à moi, ma désapprobation, en invoquant le beau renom de libéralisme que s'est acquis la France en pareille matière. Nos musées, ouverts à tout venant, sans restriction, exercent une haute influence sur l'esprit de leurs nombreux visiteurs et développent, dans la population, des idées d'art qu'on ne retrouve pas au dehors. Il serait regrettable que l'on restreignît ce rayonnement bienfaisant du grand art. Je sais qu'on objecte des besoins d'argent et qu'on cite l'exemple de l'étranger. Il faut payer pour entrer dans les musées d'Angleterre et d'Allemagne, comme il faut payer dans certaine église de Belgique, pour que soit tiré le rideau qui cache un Christ célèbre. Nous allons donc imiter ces tristes procédés. Je le déplore. Que de fois n'ai-je pas vu des pères de famille, ramenant leurs enfants de l'école, entrer au musée pour leur donner une admirable leçon de choses et développer dans leur jeune intellect des idées ou des sensations d'art. Pensez-vous que ces habitués consentiront à déboursier trois ou quatre francs afin de pénétrer dans les galeries ? Ils s'abstiendront. L'éducation de la jeunesse en souffrira et les musées ne s'enrichiront pas. La tentative menace d'ailleurs d'être coûteuse. Il faudra installer des tourniquets, pourvoir ceux-ci d'un personnel, organiser un contrôle. Il est donc à craindre que les bénéfices convoités ne se réaliseront pas. Et c'est pour des avantages aussi incertains que nous renoncerions à notre vieille et belle tradition libérale⁹⁹ !

Étienne Arago rejoint ainsi le point de vue de Georges Leygues sur le primat de la valeur éducative de l'art sur la question des ressources économiques des institutions artistiques. L'instauration d'un droit d'entrée irait en contradiction avec la mission pédagogique des musées. L'opinion de Léonce Bénédict, en revanche, est diamétralement opposée à celle de son prédécesseur. En 1892, dans un article qu'il consacre précisément à la question de la Caisse des musées, le conservateur insiste sur le fait que cette tradition de la gratuité, avancée par les ennemis des « tourniquets », ne remonte qu'à 1855 ; il ajoute que des restrictions d'accès existent de fait dans la plupart des musées, et qu'un « grand mouvement d'opinion publique s'est formé en sa faveur, témoignant que chez nous on tend à se débarrasser d'un sentimentalisme par trop don quichottesque¹⁰⁰ ». Pour Bénédict, l'instauration d'un droit d'accès au musée ne représente pas seulement un pas décisif dans l'autonomisation financière des musées, il constitue aussi un dispositif dissuasif pour filtrer un public pas toujours intéressé par les œuvres d'art¹⁰¹.

⁹⁹ « Le Musée du Luxembourg. Chez M. Et. Arago », *La Paix*, 19/12/1891.

¹⁰⁰ Léonce BÉNÉDICT, « La caisse des musées », *La Nouvelle Revue*, 1892, p. 549-571.

¹⁰¹ Dominique Poulot rappelle que les conservateurs s'inquiètent de plus en plus, au tournant du XX^e siècle, de la présence de marginaux et de sans abri dans les salles des musées. Dominique POULOT, « Le musée et ses visiteurs », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris,

La question de l'accès payant au musée ressurgit, malgré le verrouillage du débat en 1895, à l'occasion d'un projet émanant d'une initiative privée. Lors de la discussion du budget des Beaux-arts pour l'exercice 1899 le 1^{er} mars de cette même année, le député Charles-Maurice Couyba prend la parole au nom du rapporteur Étienne Dujardin-Beaumetz pour dresser le constat que le Musée du Luxembourg occupe une « sorte de baraquement provisoire » indigne de la réputation des artistes français. Si ce n'est pas à l'État que l'on doit la réponse la plus prompte à ce constat, c'est à un haut fonctionnaire, Jules Comte, que revient le mérite de relancer le débat, non pas en tant que directeur des Bâtiments civils mais en tant que rédacteur en chef de la très respectée *Revue de l'art ancien et moderne*. C'est au même Jules Comte qu'une rumeur, lancée par quelques journaux et aussitôt démentie par le ministère des Travaux publics en août 1894, avait attribué la rédaction d'un rapport plaidant pour la rédaction d'un projet de loi destiné à permettre l'ouverture des crédits nécessaires à la reconstruction totale du Musée du Luxembourg¹⁰². Cette fois, le projet exposé début mars 1899 dans le nouveau supplément de cette revue, le *Bulletin de l'art ancien et moderne*, consiste à lever des fonds privés, principalement auprès de collectionneurs, afin d'avancer à l'État l'argent nécessaire pour la reconstruction du musée, possiblement *in situ*, après arasement de l'orangerie et de son extension. Le mérite de cette proposition est de résoudre à la fois le problème de l'emplacement et celui du financement, par le choix du système de la concession : la société créée *ad hoc* se rembourserait grâce aux revenus générés par l'instauration d'un droit d'entrée. Ce qu'on ne connaît pas avec précision, en revanche, c'est le degré d'implication de Léonce Bénédict dans ce projet ; mais on a peine à croire, étant donné ses liens personnels avec Jules Comte et professionnels avec la *Revue de l'art*, dont il est aussi l'un des contributeurs, que le conservateur n'ait pas été au moins consulté.

La proposition publiée dans le *Bulletin de l'art ancien et moderne* rencontre à la fois l'impatience et la désillusion exprimées par une partie de la presse depuis le début de l'année 1899 ; en février, notamment, la Société libre des artistes français, réunie en assemblée générale, émet le vœu d'une reconstruction du Musée du Luxembourg. Cette proposition est bientôt relayée notamment par les quotidiens le *Figaro* et le *Journal des débats*, qui évoquent respectivement une idée « originale », « intéressante » et « des plus pratiques¹⁰³ », et une « intelligente initiative¹⁰⁴ ». Fait intéressant, dans le *Figaro*, en particulier, le critique d'art

Réunion des musées nationaux, 1994, p. 332–350.

¹⁰² Cf. *supra*, 8.2.3.

¹⁰³ Arsène ALEXANDRE, « Pour la reconstruction du Luxembourg », *Le Figaro*, 13/03/1899.

¹⁰⁴ « Au jour le jour », *Journal des débats*, 15/03/1899.

Arsène Alexandre, pourtant opposé au principe de l'instauration d'un droit d'entrée dans les « musées d'enseignement » comme le Louvre, se dit prêt à accepter l'installation de tourniquets au Musée du Luxembourg qui est, pour lui, moins un musée d'enseignement qu'un « musée d'actualité ». Les auteurs de ces deux articles insistent sur trois points : le désintéressement qui caractérise la démarche de ces mécènes contactés par la *Revue de l'art*, le maintien d'une gratuité partielle pour les visiteurs certains jours de la semaine, et la perspective de voir construire un musée conforme aux normes muséographiques et de confort modernes.

Comme André Hallays avant lui, qui regrettait que la précarité de la situation des musées nationaux, notamment le Musée du Luxembourg, soit un frein à l'enrichissement des collections par les donations et les legs¹⁰⁵, Arsène Alexandre appelle le gouvernement à ne pas décourager l'initiative privée : « Puisque nous ne sommes pas dans un pays où les millionnaires donnent des musées entiers, comme à Londres ou à Pittsburgh, ne les repoussons pas quand il s'en présente qui veulent prêter¹⁰⁶. » Le critique fait ici référence à la tradition du philanthropisme anglo-saxon et à deux de ses manifestations les plus récentes : les inaugurations du Carnegie Museum à Pittsburgh en 1895 et de la National Gallery of British Art à Londres en 1897, deux musées dont la construction a été financée et dont les collections ont été constituées grâce à la fortune personnelle de deux magnats de l'industrie, originaires des îles britanniques : Andrew Carnegie et Henry Tate. L'avertissement d'Arsène Alexandre ne semble pas avoir été entendu par le gouvernement français. D'autres propositions de reconstruction du musée dont le financement serait issu de l'initiative privée sont déposées entre le printemps et l'été 1899 sur le bureau de Georges Leygues ; toutefois, en juillet 1899, le quotidien catholique *La Croix* laisse entendre que le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts ne les a pas jugées « dignes d'être agréées ; car elles émanent d'industriels désireux d'*exploiter* un musée qu'ils édifieraient de leurs deniers¹⁰⁷ ». Entre 1899 et 1903, les rapporteurs du budget des Beaux-arts tentent d'imposer, en vain, la solution de la concession, associée à celle du principe des entrées payantes ; dans son rapport pour l'exercice 1904, le député Alfred Massé rappelle la position inflexible du Parlement :

Mais nous connaissons les sentiments de la Chambre au sujet des entrées payantes dans les musées. Chaque fois que la proposition a été faite elle a toujours été repoussée. L'honorable M. Couyba en a pu faire il y a quelques années l'expérience et

¹⁰⁵ André HALLAYS, « Au jour le jour. Le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 12/06/1898.

¹⁰⁶ Arsène ALEXANDRE, « Pour la reconstruction du Luxembourg », *Le Figaro*, 13/03/1899.

¹⁰⁷ *La Croix*, 02/07/1899.

lorsque j'ai moi-même prié la Commission du budget d'étudier la question il y eut presque unanimité pour condamner le système sans examen. Il y a donc peu de chances que l'on arrive à résoudre le problème de cette manière¹⁰⁸.

10.3.1.2 Le débat sur la loterie : quand l'État refuse d'abandonner ses prérogatives

La solution de la loterie est l'autre alternative au financement public évoquée dans le cadre du débat sur une hypothétique reconstruction du Musée du Luxembourg au tournant du XX^e siècle. Le principe de la loterie consiste en l'émission de plusieurs centaines à plusieurs millions de billets, dont l'achat est réservé aux particuliers dans un rayon géographique donné ; un ou plusieurs tirages sont effectués pour désigner les gagnants de lots, généralement attribués en espèces ; une fois déduits les frais de fonctionnement, de publicité et la valeur totale des lots, le bénéfice net permet de financer un projet donné.

Le recours à la loterie, appliqué au financement d'un grand chantier, s'appuie sur une tradition qui remonte au règne de Louis XV, quand Giacomo Casanova avait proposé d'adapter le principe du loto génois afin de financer les travaux de l'École militaire¹⁰⁹. Validé par un arrêt du conseil d'État du Roi, le 15 octobre 1757, le principe d'une loterie à tirage mensuel sur une durée de trente ans permit l'achèvement du chantier dès 1776. A partir du XIX^e siècle, plusieurs musées de province sortent de terre grâce à ce mode de financement ; la loterie est organisée soit en amont du chantier, soit pendant le chantier pour permettre l'achèvement des travaux, notamment quand une rallonge de crédits publics n'est plus envisageable.

Le premier musée français à bénéficier d'un financement majoritairement issu du principe de la loterie est le Musée Napoléon à Amiens. Trois loteries régionales sont nécessaires au financement de l'achèvement des travaux du Musée Napoléon, qui s'étalent de 1855 à 1867 ; organisées respectivement en 1859-60, 1863-1865, 1882-1883 les loteries permirent de dégager un bénéfice total net de 1 392 146,59 francs¹¹⁰. Dès 1866, un certain colonel Lepage, constatant les limites du système de la souscription et prenant acte du succès des premières loteries organisées pour la construction du musée Napoléon d'Amiens, proposa d'appliquer ce

¹⁰⁸ Alfred MASSÉ, « Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1904 (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, service des Beaux-arts), par M. Massé, député », annexe n°1203 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 4 juillet 1903.

¹⁰⁹ Robert LAULAN, « La Loterie de l'École Militaire, mère de la Loterie Nationale », *Revue des Travaux de l'Académie des Sciences Morales & Politiques et Comptes Rendus de ses Séances*, 1^{ère} série, 1951, 1^{er} semestre (1951), p. 31-34 ; Robert KRUCKEBERG, « The Loterie de l'École Militaire: Making the Lottery Noble and Patriotic », *Proceedings of the Western Society for French History*, vol. 37, 2009, p. 85-97.

¹¹⁰ Lettre du conservateur du Musée de Picardie à Léonce Bénédict, 26/10/1898, Arch. Mus. nat., 2HH4.

second mode de financement à la reconstruction du musée de Caen, dont l'importance avait été soulignée par Philippe de Chennevières¹¹¹. Un autre musée provincial important, le musée des beaux-arts de Lille, fut reconstruit entre 1885 et 1892 grâce au bénéfice net de 2 784 033,75 francs dégagé après la loterie régionale organisée en 1882¹¹².

Toutes les loteries lancées au XIX^e siècle pour financer la construction de grands établissements artistiques n'aboutissent pas, toutefois, à des résultats aussi concluants. En 1882 est également lancée la loterie sans doute la plus médiatisée et la plus controversée du siècle : la loterie des Arts décoratifs, lancée à l'initiative d'Antonin Proust, président de l'Union centrale des arts décoratifs, pour financer la construction d'un bâtiment sur mesure, à même de concurrencer le South Kensington Museum de Londres¹¹³. Sur les 14 millions de billets émis entre 1882 et 1884, 12,2 millions de billets furent souscrits. La loterie ne rapporta que 5,8 millions de francs, soit environ 40% de la mise initiale ; ce faible bénéfice, comparé aux bénéfices supérieurs à 60% dans les cas des musées de Lille et Amiens, et ajouté à l'impopularité d'Antonin Proust dans certains cénacles du monde artistique, expliquent pourquoi la réception de cette loterie des Arts décoratifs fut si contrastée. Antonin Proust, à qui le gouvernement confie entre temps la mission de commissaire de l'exposition universelle de 1889, est même accusé entre les lignes d'avoir fait en sorte d'écarter les membres du comité de surveillance de la loterie des Arts décoratifs pour mieux en détourner les profits dans son propre intérêt. Plusieurs journaux émettent d'ailleurs de sérieux doutes sur la responsabilité et la compétence de l'État dans la gestion de cette affaire :

S'il ne se trouvait personne au Parlement pour exiger des explications catégoriques au sujet d'un tel résultat, ce serait à désespérer de voir jamais compris à la Chambre les intérêts de l'art et de ses applications à l'industrie, c'est-à-dire ce qui fait la vraie richesse et la plus grande gloire de la France¹¹⁴.

Francisque Sarcey, chroniqueur au journal *Le XIX^e siècle*, prédit d'ailleurs la fin des loteries en 1884 : « La loterie des Arts décoratifs aura eu tout au moins un résultat utile : elle

¹¹¹ COLONEL LEPAGE, « Note relative à un projet de loterie pour la reconstruction du Musée de Caen et pour la restauration des anciens monuments de cette ville », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, avril 1866, IV, janvier-mars, p. 585-591.

¹¹² Note sur la loterie organisée pour la construction du Palais des Beaux-Arts, [1898], Arch. Mus. nat., 2HH4. Loterie autorisée par arrêté ministériel du 2 mai 1882 ; gros lot de 200 000 francs, un lot de 100 000, deux lots de 50 000, quatre lots de 25 000, 5 de 10 000, 25 de 1000 et 50 de 500.

¹¹³ Sylvie ACHÉRÉ, « Transpositions du South Kensington Museum en France », in Anne-Solène ROLLAND et Hanna MURAUSKAIA (dir.), *De Nouveaux modèles de musées ? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2008, p. 19-33.

¹¹⁴ « Chronique des musées et bibliothèques : L'Union centrale des Arts décoratifs et le Musée des Arts décoratifs », *Courrier de l'art*, 17/04/1885.

dégoûtera à tout jamais le gouvernement d'en autoriser une nouvelle.¹¹⁵ » Un autre critique influent, Pierre Véron, adopte une position moins radicale dans le *Monde illustré*. En établissant une comparaison entre l'ampleur inédite de la loterie dédiée à la création du Musée des arts décoratifs et la situation critique du Musée du Luxembourg, au-dessus duquel est suspendue l'épée de Damoclès d'une expulsion, Véron prend clairement parti pour le second et dénonce, comme Étienne Arago avant lui, le traitement de faveur réservé aux arts décoratifs :

les artistes n'ont-ils pas le droit de se révolter, lorsqu'on leur dispute, avec tant de mauvais vouloir, une hospitalité odieusement méprisante ? Car, au Luxembourg, on les reçoit dans le grenier. Et ce grenier, on le leur conteste à présent. Par contre, on autorise des loteries de 14 millions pour préparer un logis opulent aux Arts décoratifs. Que voilà bien l'esprit de déraison qui préside aux organisations et désorganisations contemporaines ! [...] Les millions pour les arts secondaires. Quant aux vrais Beaux-Arts, à ceux qui devraient être maîtres chez eux, ils en sont réduits à tout attendre du caprice et de la commisération. [...] Quant au musée du Luxembourg, j'ai dit ce que tout le monde en pense. Une honte ! Les tableaux, disséminés dans les recoins, essaimés dans les corridors, blottis dans des angles ténébreux, ont l'air de pauvres victimes qui cherchent à se cacher par peur du bourreau. Il aurait donc été naturel, décent même, de commencer par instituer – s'il n'y a pas d'autre moyen de se procurer de l'argent – une loterie au bénéfice des arts capitaux, avant de penser aux arts décoratifs. Non. L'accessoire a supplanté le principal. Quel peuple de toqués nous sommes !¹¹⁶

Le scandale de la loterie des Arts décoratifs ne semble cependant pas avoir dissuadé Léonce Bénédict de prendre en considération ce mode de financement dans l'arsenal d'alternatives à la procédure de demande de crédits aux Chambres. Au contraire, le conservateur se documente auprès de ses homologues des musées de Lille et d'Amiens dès 1898. Les détails qu'ils lui fournissent sur les recettes des loteries achèvent de le convaincre de proposer cette solution au moment d'étudier les hypothèses d'une reconstruction du Musée du Luxembourg soit à l'emplacement de l'École des sourds-muets, rue de l'Abbé-de-l'Épée, soit sur le Champ-de-Mars.

Son projet repose non pas sur un seul principe, la loterie, mais sur une combinaison de systèmes : loterie, tombola et souscription. Cette combinaison offre plusieurs avantages : la tombola avec des lots en nature, par exemple des tableaux, statues, vases, donnés par les artistes représentés au Luxembourg, permet de réaliser de substantielles économies sur la valeur totale des lots ; la souscription, en établissant une hiérarchie parmi les contributeurs, offre aux plus généreux la possibilité de voir attribuer leur nom à une salle ou d'avoir leur

¹¹⁵ Francisque SARCEY, « La fin des loteries », *Le XIX^e siècle*, 31/10/1884.

¹¹⁶ Pierre VÉRON, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/04/1883, p. 242-243.

nom inscrit parmi la liste des mécènes d'honneur du musée. Enfin, la notoriété nationale et internationale du musée évite de dépenser des sommes considérables en publicité, comme ce fut le cas pour la loterie des Arts décoratifs. La combinaison de ces trois systèmes induit un financement populaire participatif, dans lequel sont potentiellement impliqués tous les acteurs du champ artistique et de la trajectoire sociale de l'œuvre d'art, des artistes aux collectionneurs, des marchands au public :

il me paraissait qu'il y aurait une manifestation très élevée dans ce mouvement général et spontané qui permettrait de faire édifier notre établissement par ceux dont il consacre la gloire et par ceux qui bénéficient de ses enseignements et qu'elle fournirait un exemple éclatant et précieux d'initiative privée se substituant à la tutelle de l'État, sur laquelle nous ne pouvons nous déshabituer de compter, tels que d'éternels grands enfants¹¹⁷.

La proposition de Léonce Bénédite est doublement stratégique : d'une part, elle réaffirme l'État dans son rôle de promoteur des arts, et d'autre part, elle permet de ne pas enterrer le dossier au moment où survient un changement de gouvernement, en juin 1902, qui pourrait être préjudiciable pour le sort du Musée du Luxembourg. Si Georges Leygues, durant ses deux passages au Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, aurait pu convertir ses paroles en actes, son successeur Joseph Chaumié¹¹⁸, lui aussi originaire du Lot-et-Garonne, s'affirme dès son arrivée comme un défenseur du projet de reconstruction du Musée du Luxembourg. Sur l'avis de Henry Roujon, le nouveau ministre approuve la proposition de Bénédite. Cette dernière est défendue par Élisée Déandréis devant le Sénat en mars 1903, mais sans succès.

On connaît assez mal les circonstances qui ont précipité le renoncement précoce – dès 1902 – à ce mode de financement alternatif. La résistance – on parle même d'« hostilité¹¹⁹ » – est opposée à la fois par Georges Leygues, alors ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, et par son bras droit Henry Roujon, directeur des Beaux-arts, à en juger par le brouillon d'une lettre que Léonce Bénédite a certainement dû adresser à ce dernier fin 1902 ou début 1903 :

¹¹⁷ Léonce BÉNÉDITE, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/02/1904, I, n°2, p. 106-112.

¹¹⁸ Joseph Chaumié (1849-1919), avocat, maire d'Agen de 1896 à 1900, sénateur républicain démocrate du Lot-et-Garonne de 1897 à 1919, fondateur, avec Weldeck-Rousseau, de l'Alliance républicaine démocratique. Il succéda à Georges Leygues au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts entre le 7 juin 1902 et 18 janvier 1905, au sein du cabinet Émile Combes, puis en tant qu'éphémère ministre de la Justice dans les deuxième et troisième cabinets Rouvier, en 1906, mit un terme à l'affaire Dreyfus.

¹¹⁹ Maurice LE BLOND, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *L'Aurore*, 05/04/1904.

Vous n'avez pas voulu de ma proposition de loterie et je ne m'y tiens pas, bien que chaque jour je trouve un nouvel appui à mon idée, mais j'ai aujourd'hui, je vous l'ai dit, mieux à vous proposer¹²⁰.

Le journal *Le Matin* donne un indice sur les raisons idéologiques d'un verrouillage du débat sur la pertinence de la loterie pour la résolution du problème de la reconstruction du Luxembourg : une telle solution n'était « guère acceptable pour une opération pareille où l'État doit se suffire à lui-même¹²¹ ». Léonce Bénédite confirme ce point de vue deux ans plus tard : « L'État, représentant l'administration des intérêts de la collectivité nationale, a donc sur ce point [le rayonnement des arts en France] de formelles obligations. C'était le point de vue auquel se rangeait le ministre précédent, M. Georges Leygues, qui avait écarté mon projet de loterie, en considérant qu'il n'était pas permis à l'État d'échapper à ce devoir¹²². » C'est donc à la fois au nom de la tradition de l'interventionnisme de l'État dans le champ artistique, mais surtout, parce que le Musée du Luxembourg est la vitrine officielle de l'art contemporain en France que le principe de la loterie a été rejeté, à contre courant, semble-t-il, de la position d'une partie des acteurs de ce champ. Dans le même temps, en effet, d'autres loteries nationales ont été autorisées pour financer la construction de musées dans des villes de province : la Chambre des députés valide, le 23 mai 1901, le principe d'une loterie nationale au profit de la construction d'un musée à Gap ; en 1905, elle autorise l'organisation d'une loterie nationale pour accélérer la construction du musée des beaux-arts de Valenciennes, dont l'architecte, Paul Dusart, avait été désigné dès 1889.

¹²⁰ Léonce Bénédite, [Rapport au directeur des Beaux-arts, note pour le rapport de M. Déandréis, reconstruction du musée, 1903], [Paris], [1902], Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹²¹ « Journaux de ce matin : Echos et nouvelles : le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 10/11/1902.

¹²² Léonce BÉNÉDITE, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/02/1904, I, n°2, p. 106-112.

10.3.2 Retour au financement public : les alternatives au vote de crédits spécifiques par le Parlement

Face au refus systématique des recours au financement d'origine privée, qu'il soit individuel ou collectif, les initiatives visant à rechercher des alternatives à la procédure classique de demande de crédits spécifiques aux Chambres, sans pour autant remettre en question la participation financière de l'État, sont à mettre à l'actif de plusieurs catégories d'acteurs : le conservateur lui-même, les rapporteurs du budget des Beaux-arts et les mécènes du musée, regroupés dans une Société des Amis du Luxembourg. Entre 1902 et 1904, ces acteurs défendent respectivement et successivement l'emploi de legs de particulier à l'État, la réaffectation de reliquats de crédits non utilisés, et l'utilisation des bénéfices de l'Exposition universelle de 1900.

10.3.2.1 L'emploi de legs de particuliers à l'État

En juin 1902, un événement permet à Léonce Bénédicté d'envisager un mode de financement qui rende compatible, du moins en théorie, le principe du philanthropisme avec celui du financement public : le legs Galien. « Qui était ce M. Galien, ce millionnaire qui [...] habitait la Ferté-sous-Jouarre ? », se demande alors un journaliste du quotidien niçois *Littoral*. « Toute sa vie, il a dû végéter, vivant égoïstement, n'aimant nul être au monde, ne s'intéressant à rien puisque, lorsqu'il est mort, il n'a su faire que de sa fortune et l'a laissée à l'État. Il eût pourtant pu faire tant d'heureux, secourir tant d'infortunés, venger tant d'injustices ! [...] Dans l'énorme caisse de notre État, son argent paraît parcelle infime, n'apportera aucune aide. Le testament du millionnaire est le digne couronnement de sa vie. Comme elle, il n'aura servi à rien¹²³. » Prenant acte du refus de la solution de la loterie, Léonce Bénédicté écrit au directeur des Beaux-arts qu'il a mieux à lui proposer : seul un million ayant été affecté, par testament, à l'Assistance publique de Paris et un demi-million aux écoles primaires de la capitale, le conservateur entend donner aux neuf millions restant du legs Galien la dimension philanthropique qui leur fait défaut ; la reconstruction du Musée du Luxembourg pourrait, bien entendu, y contribuer avantageusement. Élisée Déandréis relaye en vain cette solution dans son rapport au Sénat sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1903.

10.3.2.2 La réaffectation de lignes de crédits ou de bénéfices non utilisés

Dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1904, Alfred Massé préconise une solution de financement qui, *a priori*, ne remet pas non plus en question la prérogative de l'État sur les questions artistiques : il propose de maintenir au bénéfice de la reconstruction du

¹²³ Daniel RICHE, « Paris qui passe », *Littoral*, 09/06/1902.

Musée du Luxembourg les crédits affectés par les chapitres 59 et 60 du budget à la construction de la Cour des Comptes et à l'extension de la Bibliothèque nationale. La solution proposée par Massé prévoit néanmoins l'emploi de capitaux privés : en attendant que ces deux chantiers soient achevés, le banquier, mécène et collectionneur Isaac de Camondo avancerait le capital nécessaire au démarrage des travaux de reconstruction du musée. Malgré tout, durant la séance du 28 novembre 1903 à la Chambre des députés, Massé bénéficie du soutien de son prédécesseur Charles Maurice Couyba, lequel, malgré l'aveu d'impuissance du ministre Joseph Chaumié, rappelle une nouvelle fois la situation d'infériorité de la France par rapport aux pays voisins et insiste sur l'urgence de la reconstruction du musée¹²⁴. Cette solution de financement n'est pas retenue par le gouvernement, pas plus, d'ailleurs, que celle de l'utilisation des bénéfices de l'Exposition universelle, évoquée par la Société des Amis du Luxembourg dans sa pétition de 1904¹²⁵.

¹²⁴ Cette intervention de Couyba est évoquée par *Le Temps*, 29/11/1903.

¹²⁵ « Pour le Musée du Luxembourg », *Journal des arts*, 13/08/1904.

Chapitre 11.

Le projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, de la providence à l'impasse

Dans le contexte des débats sur la séparation des Églises et de l'État, la perspective d'obtenir l'affectation du séminaire de Saint-Sulpice, situé à une centaine de mètres du jardin du Luxembourg, au profit du Musée du Luxembourg, conduit à un changement de stratégie radical au sein du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dès 1904. L'option d'une reconversion de ce bâtiment de la première moitié du XIX^e siècle est retenue, en dépit de la préférence d'un certain nombre d'architectes pour la solution d'une démolition-reconstruction du bâtiment.

La difficulté à formuler un projet de reconversion techniquement réalisable dans des limites budgétaires raisonnables est accentuée par le déficit de légitimité de l'architecte en charge des études. La remise en question des compétences de l'architecte par les experts du Conseil général des Bâtiments civils aboutit à l'évocation de l'organisation d'un concours national. La médiatisation précoce du projet renforce les attentes de deux catégories d'acteurs : le champ artistique, d'une part, et les commerçants du quartier, d'autre part, qui se mobilisent pour obtenir une accélération des procédures de validation des crédits par les Chambres.

Toutes les alternatives ou compléments au financement public sont écartées : concession, loterie, recours à des philanthropes étrangers. Le projet de loi relatif à l'ouverture des crédits pour financer l'opération, dont trois versions sont rédigées entre 1909 et 1912, n'est pas discuté à la Chambre des députés avant 1913, soit près de neuf ans après le début des démarches entreprises par le conservateur du musée. Le premier et seul débat sur le projet de loi est verrouillé par l'intervention d'un député opposé au projet, différant aux calendes grecques la suite du débat et la vote du projet de loi.

11.1 Conditions de possibilité et d'impossibilité d'une affectation rapide du séminaire à l'administration des Beaux-arts

11.1.1 Les lois anticléricales de 1904-1905 et la désaffectation du séminaire de Saint-Sulpice

Le contexte politique particulièrement explosif de l'automne et de l'hiver 1904-1905 sert à la fois de toile de fond et de prétexte à un nouveau projet de transfert du musée du Luxembourg. Depuis le discours prononcé par Waldeck-Rousseau le 28 octobre 1900, les congrégations religieuses sont dans le collimateur de l'État, tant pour leur richesse suspecte que par leur capacité à exercer une influence difficilement contrôlable sur une partie de la jeunesse. Émile Combes, ex-séminariste et docteur en théologie, cumule à partir de 1902 les fonctions de président du Conseil et de ministre de l'Intérieur et des Cultes ; à ce titre, il met en place un arsenal législatif anticléricale, visant principalement à réduire l'influence des écoles congréganistes. Il applique dans un premier temps la loi de 1901 aux congrégations non autorisées, puis promulgue la loi du 7 juillet 1904, qui laisse aux congrégations religieuses, même autorisées, un délai de dix ans pour supprimer leur activité d'enseignement. Après la rupture des relations diplomatiques entre la France et le Vatican dès le 30 juillet 1904, Combes durcit la loi du 7 juillet en diffusant aux évêques, le 8 octobre 1904, une circulaire qui a pour but de soustraire la formation du clergé séculier à toute influence congréganiste, pour la placer sous le contrôle unique de l'évêque ; cette mesure doit être exécutée non pas dans un délai de dix ans, mais dans les douze mois.

Les conséquences, pour la Compagnie de Saint-Sulpice, dont la vocation est précisément de former les membres du clergé séculier, se manifestent par un double abandon : abandon de ses responsabilités au sein des séminaires qu'elle dirige dans les diocèses, et abandon aux menses épiscopales des établissements qu'elle occupait, dans la mesure où le séminaire diocésain, en tant que bien immobilier, est une personne morale distincte de la congrégation qui l'occupe. Dès le mois de novembre 1904, au moment même où Émile Combes dépose son projet de loi sur la séparation des Églises et de l'État, le bruit court que le séminaire occupé et dirigé par la Compagnie de Saint-Sulpice à Paris pourrait revenir à l'État.

Après un an de discussions, les Chambres adoptent la loi de séparation des Églises et de l'État, qui est promulguée le 9 décembre 1905. Le texte prévoit la suppression des menses épiscopales, chargées de la gestion des biens du diocèse pour permettre le fonctionnement du culte catholique, et des fabriques, comités locaux de gestion des biens de la paroisse, ainsi que la dévolution de ce patrimoine immobilier à des associations cultuelles créées *ad hoc*, sur

la base de la loi de 1901, dans un délai maximum d'un an. La loi autorise également le maintien de l'affectation de ce patrimoine pour une période de cinq ans, à condition qu'il soit administré par ces associations cultuelles. Or, le refus de l'Église catholique de se conformer à la loi de 1905 suppose pour le séminaire de Saint-Sulpice sa désaffectation et son retour à l'État. Le séminaire, en effet, a été construit sur un sol appartenant à l'État et majoritairement grâce à l'apport financier de l'État ; le diocèse de Paris n'en est pas le propriétaire.

L'entrée en vigueur de la loi de 1905 à Paris était fixée au 13 décembre 1906. Une circulaire, envoyée quelques jours avant cette date par Aristide Briand, ministre des Cultes, achève de sceller le sort des séminaires en veillant au respect de la lettre de la loi de 1905. En l'absence de création d'une association cultuelle *ad hoc*, le bâtiment du séminaire de Saint-Sulpice est placé sous séquestre par arrêté du préfet de la Seine, le 13 décembre 1906. Une semaine plus tard, l'expulsion des séminaristes connaît un retentissement international.

11.1.2 Une procédure d'affectation lente et semée d'embûches

11.1.2.1 Un bâtiment très convoité

L'idée de réutiliser le séminaire de Saint-Sulpice pour y installer le Musée du Luxembourg serait bien antérieure aux mesures anticléricales prises par Émile Combes en 1904. Léonce Bénédict en attribue la paternité à André Berthelot¹, professeur d'histoire habitant le quartier du Luxembourg, à l'époque où il s'était fait élire député républicain de la Seine sur la base d'un programme clairement anticléric². Par la suite, l'idée avait resurgi dans la presse, notamment en 1902, dans *La Lanterne*³. Avant même le dépôt du projet de loi sur la séparation des Églises et de l'État, fin 1904, la rumeur court que le bâtiment du séminaire devrait être disponible à une nouvelle affectation dans un délai de quelques années. L'anticipation de la désaffectation du bâtiment suscite les convoitises de plusieurs administrations et institutions, entre 1904 et 1906 : le ministère des Finances, logé dans une aile du Louvre depuis 1871, et dont le déménagement réclamé par les conservateurs du musée

¹ André Berthelot (1862-1938), fils de Marcellin Berthelot, professeur agrégé d'histoire à l'École pratique des hautes études, spécialisé dans l'Antiquité grecque et romaine, exerça à partir de 1894 plusieurs mandats électifs locaux, dans le VI^e arrondissement, avant d'être élu député de la 1^{ère} circonscription du VI^e arrondissement en 1898. Battu en 1902, il occupa alors la fonction d'administrateur ou le promoteur de plusieurs grandes sociétés (le Métropolitain, la Société parisienne pour l'industrie des chemins de fer et tramways électriques, la Société d'électricité de Paris, notamment), avant d'être élu sénateur de la Seine en 1920. Il ne fut pas candidat à sa réélection en 1927. Grand érudit, il contribua également à l'historiographie de Paris, fut secrétaire général de la *Grande Encyclopédie* initiée par Camille Dreyfus, organisa, en 1901, la mission Blanchet pour l'étude du Sahara occidental, etc.

² Léonce BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (1/2) », *Musées et monuments de France*, 02/1907, n°2, p. 19-20.

³ « Musée du Luxembourg », *La Lanterne*, 12/11/1902.

du Louvre et par la presse est sans cesse ajourné depuis les années 1890 ; l'école des arts décoratifs, que le sénateur Paul Strauss voudrait y installer provisoirement, « en attendant que les pourparlers entre l'État et la Ville de Paris pour construire l'immeuble sur l'emplacement de l'ancien Hôtel-Dieu soient terminés⁴ » ; les archives ecclésiastiques ; le ministère du Travail, créé le 25 octobre 1906.

Léonce Bénédict est informé au plus tard au mois de novembre 1904 de la probable disponibilité du séminaire de Saint-Sulpice, relié directement au Musée du Luxembourg par l'étroite rue Férou. Plusieurs acteurs vont avoir un rôle déterminant dans la prise de décision du conservateur, en faveur d'un transfert du musée dans le bâtiment du séminaire : le maire du VI^e arrondissement, Félix Herbet, et le secrétaire général de la questure du Sénat, Arthur Hustin. Le premier, qui veille aux intérêts économiques de son arrondissement, se charge de confirmer que le séminaire est bien la propriété de l'État, et conseille d'entreprendre rapidement des démarches « auprès de la Direction des Cultes, soit auprès de la Commission compétente⁵ », pour le faire affecter à l'administration des Beaux-arts, par exemple en proposant à un député d'inscrire une somme de 500 francs « à titre d'indication au moment de la discussion du budget des B[eaux]-A[rts]⁶ ». Si le second apporte très tôt son soutien à l'idée d'un transfert au séminaire, c'est moins par enthousiasme pour le projet que parce que ce transfert serait un moyen de détourner l'administration des Beaux-arts de son projet de reconstruire ou d'agrandir le musée au détriment du jardin du Luxembourg.

Bénédict suit donc les conseils de Félix Herbet et contacte, dès le mois de novembre 1904, l'homme de presse Henry Maret, député gauche radicale du Cher. Maret occupe une position ambiguë dans le débat sur les rapports entre les Églises et l'État : il a refusé, au nom de la liberté d'enseignement, de voter le projet de loi de 1904 portant suppression de l'enseignement congrégationniste, mais défend le principe de la séparation des Églises et de l'État et la suppression du budget des cultes. Membre des commissions de la presse, du budget et de l'enseignement et des beaux-arts, Maret est chargé de rédiger le rapport sur le budget des Beaux-arts pour la Chambre en 1904, puis de nouveau en 1905 ; il est alors rompu à cet exercice qu'il a pratiqué plusieurs années auparavant, entre 1888 et 1890.

⁴ « Le Musée du Luxembourg transféré à Saint-Sulpice », *La Presse*, 10/04/1907. Les deux composantes de l'École des Arts décoratifs ne furent transférées et réunies rue d'Ulm qu'en 1932.

⁵ Félix Herbet à Hippolyte Deruaz ?, 15/11/1904, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁶ Un adjoint au maire du VI^e arrondissement [Théodore Beaugé ? Armand Boillot ?] à Léonce Bénédict, 10/11/1904, Arch. Mus. nat., 2HH4.

11.1.2.2 Polémique autour du rapport de Henry Maret

Le début de l'année 1905 coïncide avec une rupture dans l'organigramme de l'administration des Beaux-arts ; le nouveau gouvernement formé par Maurice Rouvier le 24 janvier 1905, après la chute du gouvernement Combes, supprime la direction des Beaux-arts et rétablit l'ancien sous-secrétariat, toujours sous la tutelle du ministère de l'Instruction publique. Le poste est confié au député Étienne Dujardin-Beaumetz, rapporteur du budget des Beaux-arts à deux reprises (1898 et 1899) et qui s'était fait remarquer, dès 1895, par son implication dans l'amélioration du sort du Musée du Luxembourg.

Alors que la Société des Amis du Luxembourg a déposé aux Chambres, en février 1905, une pétition les alertant sur la situation critique du musée, le nouveau sous-secrétaire d'État est interpellé sur cette question à deux reprises, entre mars et juillet 1905, par les rapporteurs du budget des Beaux-arts aux Chambres. Le 23 mars 1905, le sénateur Élisée Déandréis dépose son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1905. A en croire le critique d'art Louis Vauxcelles, Déandréis, qui a déjà rapporté le budget des Beaux-arts à quatre reprises, fait exception dans le champ politique par sa légitimité et sa compétence :

M. Déandréis est le plus raffiné des amateurs, et un lettré exquis. [...] On raille parfois l'illettration de nos ministrables. Tel n'est pas le cas de ce sexagénaire alerte. [...] Son exposé est net, ses propositions pratiques, son argumentation étayée de faits et de chiffres. Ce qui n'empêche pas la forme d'être d'une élégance heureuse. Son rapport de 1905 est le corollaire de l'agréable et vif rapport de M. Henry Maret, de qui l'atticisme ne nous fit guère regretter les *plum-puddings* béotiens des précédents rapporteurs⁷.

Le sénateur rappelle successivement le projet d'extension du musée tel qu'il a été étudié en 1904, puis le principe d'une reconstruction sur les terrains de l'école des sourds-muets, avant de s'attarder sur les perspectives ouvertes par l'évolution des débats sur la séparation des Églises et de l'État :

[...] de vastes terrains appartenant à l'État semblent devoir devenir disponibles dans le voisinage immédiat du Luxembourg, et seraient éminemment propices à la reconstruction désirée. Il serait malséant d'escompter, dès aujourd'hui, la désaffectation du séminaire de Saint-Sulpice, mais il n'y a pas d'inconvénient à la prévoir, du moment où elle résulterait des lois déjà votées ou de celles qui sont en élaboration⁸.

Déandréis, dont on sait qu'il a été mis très tôt dans la confiance par Léonce Bénédict, officialise donc les prétentions de l'administration des Beaux-arts sur l'affectation du

⁷ Louis VAUXCELLES, « Notes d'art. A propos du Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 31/03/1905.

⁸ *Ibid.*

séminaire au Musée du Luxembourg. A la suite du rapport de Déandréis sur le budget de l'exercice 1905, Henry Maret remet à la Chambre son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1906, le 13 juillet 1905, soit dix jours après l'adoption par la Chambre du texte de la loi sur la séparation des Églises et de l'État. Si le rapport de Maret semble passer inaperçu durant l'été 1905, la publication d'une profession de foi du député, puis la divulgation d'extraits de son rapport dans la presse, au moment où le texte de la loi sur la séparation des Églises et de l'État est discuté au Sénat, contribuent à l'ériger en cible idéale pour les attaques lancées par les journaux procléricaux. Dans sa tribune du 18 novembre 1905, Maret insiste sur l'insignifiance du budget des Beaux-arts qui représente une entrave à la réalisation de projets prioritaires pour la qualité de l'enseignement artistique et la compétitivité des musées :

Ainsi du Musée du Luxembourg. Comme musée d'art contemporain, qui ne convient qu'il tient le premier rang ? Comme installation, il occupe le dernier. A Londres, à Berlin, partout, il n'en est pas un qui, sous ce rapport, ne lui soit supérieur. Une vieille serre, abandonnée par le Sénat, et voilà tout ! Nul n'hésite à déclarer que c'est une honte pour la France. Mais quoi ? Pas d'argent⁹.

Si le député reste volontairement évasif sur le projet d'affectation du séminaire de Saint-Sulpice à l'administration des Beaux-arts, d'autres journaux se chargent d'en rendre compte et de le commenter. Jean Duprat, dans *L'Humanité*, accueille plutôt favorablement la proposition de Maret, tout en regrettant qu'elle ne soit encore que « sérieusement à l'étude¹⁰ ». Le journaliste laisse également entendre qu'une campagne de protestation s'organise à l'initiative de journaux procléricaux qu'il ne nomme pas mais dont il souligne la versatilité des positions dans le débat sur le relogement du Musée du Luxembourg, : « des organes cléricaux qui trouvaient trop étroit ce musée lui découvrent aujourd'hui une élasticité inconcevable¹¹. » Duprat signale qu'un proche des Sulpiciens, Henri Alpy¹², avocat, élu conservateur au conseil municipal du VI^e arrondissement, défend toujours le principe d'une reconstruction du musée dans le jardin du Luxembourg.

Le 5 décembre 1905, Henry Maret publie un droit de réponse aux accusations portées contre lui par les journaux cléricaux, qui lui reprochent principalement de vouloir « mettre ces pauvres sulpiciens à la porte¹³ ». Esquivant le débat moral, le député se place du côté des

⁹ Henry MARET, « L'Art et l'État », *Le Journal*, 18/11/1905.

¹⁰ Jean DUPRAT, « Le Musée du Luxembourg », *L'Humanité*, 04/12/1905.

¹¹ *Ibid.*

¹² Henri Alpy (1849-1928), docteur en droit, secrétaire de la conférence des Avocats (1873) et avocat à la Cour d'appel, de 1890 à 1925.

¹³ Henry MARET, « Carnets d'un sauvage », *Le Journal*, 05/12/1905.

intérêts de l'État, qu'il prétend vouloir défendre, en l'empêchant de donner une nouvelle preuve de son incapacité à administrer son domaine :

Que va-t-il en faire ? Probablement ce qu'il fait d'habitude dans les immeubles qui lui reviennent. L'État, qui, comme Panurge, à toujours besoin d'argent (qu'est-ce qu'il en fait, mon Dieu ?) s'empresse d'ordinaire de revendre ses propriétés, tout comme un fils prodigue, qui vient d'hériter de sa grand'-mère, et qui se fiche pas mal du culte des souvenirs. Il ne songe même pas, car l'État est de sa nature aussi imprévoyant que le susdit Panurge, qu'il pourra un beau jour avoir besoin de cet immeuble qu'il brocante, et qu'il lui faudra s'en procurer un autre à grands frais. C'est ce qui s'est passé pour l'hôtel de la Place Vendôme ; c'est ce qui a failli se passer pour l'hôtel de Rohan ; c'est ce qui se passe toujours. Car, si l'État est fidèle à une tradition, c'est à celle de la sottise, qui lui a été transmise par les siècles, et contre laquelle il n'y a jamais de révolution¹⁴.

Maret anticipe donc la revente éventuelle du séminaire de Saint-Sulpice, comme des autres biens dont l'État avait accordé la jouissance à l'Église et qui doivent lui revenir au terme du délai d'un an fixé par la loi de 1905. Cette préoccupation n'est pas sans rappeler celle du journaliste Léon Casaux, qui suggérait en 1904, au moment même où Bénédite prenait conscience du potentiel architectural du séminaire, qu'« au lieu de procéder à une vente peu rémunératrice, il serait plus convenable d'y établir le temple de l'art moderne¹⁵. »

11.1.2.3 La question de l'enveloppe budgétaire retarde la procédure d'affectation

Léonce Bénédite est conscient dès 1904 qu'une affectation rapide du bâtiment ne lui permettrait pas seulement de se positionner parmi les candidats les plus sérieux à la réaffectation du séminaire. Anticipant le retour du séminaire dans le domaine de l'État en janvier 1911, après le délai de cinq ans accordé par la loi en cas de création d'une association culturelle *ad hoc*, le conservateur estime que ce laps de temps serait suffisant pour faire exécuter les études de faisabilité d'une transformation du bâtiment, estimer l'enveloppe budgétaire à prévoir pour l'opération, trouver les sources de financement, évaluer les futures dépenses de fonctionnement, et pourquoi pas, commencer les travaux¹⁶. Bénédite n'envisage pas seulement l'affectation du séminaire, il convoite également l'immeuble du presbytère, qui se situe à l'angle des rues Férou et de Vaugirard, afin d'y aménager les services administratifs du musée ; Félix Herbet le dissuade de s'entêter, dans la mesure où le presbytère n'est pas

¹⁴ *Ibid.* Maret fait ici allusion en premier lieu à l'aliénation par l'État de l'hôtel de Villemaré, situé sur la place Vendôme, racheté en 1899 par l'Union, compagnie des assurances de Paris, pour la somme de 1,6 million de francs, et en second lieu, au projet, formulé en 1895, de démolition de l'hôtel de Rohan et de vente du terrain sur lequel il était construit pour financer la reconstruction de l'Imprimerie nationale.

¹⁵ Léon CASAUX, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904.

¹⁶ [Léonce Bénédite ?], note manuscrite, s.d. [ca. fin 1905/début 1906], Arch. nat., F21 6109.

propriété de l'État, mais de la Ville de Paris, ce qui supposerait dès lors une procédure de rachat par l'État et deux procédures d'affectation¹⁷.

Les tractations visant à obtenir l'affectation du séminaire au profit de l'administration des Beaux-arts restent toutefois au point mort jusqu'à l'évacuation du bâtiment par la Compagnie de Saint-Sulpice en décembre 1906. Léonce Bénédicté prépare alors une offensive avec la complicité d'un certain Maître Ligneul, avocat, et de Félix Herbert, maire du VI^e arrondissement¹⁸. Les trois hommes visitent le séminaire le 25 décembre 1906 ; à la suite de cette rencontre, Félix Herbert écrit au préfet de la Seine Justin de Selves pour lui exposer le projet de reconversion du séminaire et lui demander d'intercéder auprès du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts¹⁹.

Sans qu'il soit possible de déterminer précisément si le préfet de la Seine a effectivement joué un rôle décisif dans l'orientation de cette décision, le conseil des ministres du 8 janvier 1907, présidé par Georges Clémenceau, entérine, sur la proposition d'Aristide Briand, ministre de l'Instruction publique, des Beaux-arts et des Cultes, le principe de l'affectation des bâtiments du séminaire de Saint-Sulpice « à l'agrandissement du musée du Luxembourg, dont les locaux sont devenus tout à fait insuffisants²⁰ ». Cette mesure, qui a valeur d'exemple, dans la mesure où Aristide Briand souhaite affecter « les bâtiments des archevêchés, évêchés et séminaires de province, à la création de musées locaux », suscite majoritairement espoir et soulagement dans la presse française²¹ et internationale, y compris dans le *New York Times*²². L'enthousiasme suscité par l'annonce du 8 janvier est d'autant plus manifeste que la presse dresse systématiquement, par contraste, le constat unanime d'une situation rendue insoluble par « l'inertie administrative et les difficultés financières²³ ». Le musée est en effet plus que jamais au bord de l'asphyxie, au point que Dujardin-Beaumetz propose l'ouverture, en 1906, une « annexe provisoire » du musée au Grand Palais²⁴.

¹⁷ Félix Herbert à Léonce Bénédicté, 04/01/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹⁸ Me Ligneul à Léonce Bénédicté, 01/12/1906 et 24/12/1906, Arch. Mus. nat., 2HH4 ; Ligneul était avocat à la cour, suppléant du Juge de Paix du VI^e et président de l'Union Républicaine du VI^e arrondissement.

¹⁹ Félix Herbert à Justin de Selves, 27/12/1906, Arch. nat., F21 4485.

²⁰ Communiqué du gouvernement, 08/01/1907, avec annotations anonymes en marge [Étienne Dujardin-Beaumetz ?], adressé par Léonce Bénédicté, Arch. Mus. nat., 2HH4.

²¹ Louis VAUXCELLES, « Le Musée du Luxembourg au Séminaire de Saint-Sulpice », *Gil Blas*, 09/01/1907, est l'un des premiers à saluer cette mesure.

²² « 'God' off French coins », *New York Times*, 09/01/1907.

²³ « Au jour le jour : édifices religieux et musées », *Journal des débats*, 10/01/1907.

²⁴ D'après Maurice Couyba, Rapport... sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1907,

Pour Étienne Dujardin-Beaumetz, qui a besoin d’asseoir une légitimité contestée²⁵ et n’est pas contre l’idée d’associer sa fonction à celle de « bienfaiteur et père des artistes²⁶ », le projet de relogement du Musée du Luxembourg est une véritable aubaine ; il n’hésite pas à s’en attribuer officiellement la paternité, conjointement avec Aristide Briand. Le sous-secrétaire d’État²⁷ et les conservateurs²⁸ du musée sont les principaux acteurs d’une stratégie de sensibilisation au projet, sous la forme d’entretiens et d’articles publiés en janvier et février 1907, et qui pourrait se résumer en deux mots : sobriété et économie.

Le processus d’affectation, malgré cet effet d’annonce, ne suit pas une trajectoire linéaire ; il est même retardé de deux ans, en raison de plusieurs obstacles. Le premier naît d’un début de vice de procédure ou d’une confusion, dont Dujardin-Beaumetz est manifestement à l’origine : le sous-secrétaire d’État demande au ministre des Finances, Joseph Caillaux, de « prescrire les mesures préparatoires à un décret portant affectation à l’administration des Beaux-Arts des bâtiments du Grand Séminaire de Saint-Sulpice²⁹ », alors même qu’il revient au ministère affectataire d’émettre le décret, après validation par le ministère des Finances. Caillaux exige au préalable de l’administration des Beaux-arts un programme détaillé des travaux et une estimation des dépenses d’installation et de fonctionnement. Le second obstacle est lié au refus, par Louis Barthou, qui assure l’intérim du ministère des Finances en l’absence de Joseph Caillaux, de contre-signer le projet de décret d’affectation tant que les Chambres n’auront pas validé la demande de crédits indispensables à la mise en œuvre de l’installation du musée au séminaire ; en effet, la commission du budget ajourne la validation de la demande d’un crédit de 778 000 francs, « se réservant d’en faire l’objet d’un rapport spécial après examen approfondi³⁰ ». Le troisième obstacle est celui de la lenteur du processus

²⁵ Dujardin-Beaumetz est critiqué par une partie de la presse après seulement quelques mois passés au poste de sous-secrétaire d’État aux Beaux-arts, parce qu’il n’a pas su engager certaines actions urgentes – notamment les questions du déménagement du ministère des Colonies et de l’exposition annuelle des nouvelles acquisitions de l’État. Grâce notamment au soutien de Ferdinand Sarrien, Dujardin est reconduit à son poste dans les gouvernements Rouvier et Sarrien, respectivement en février et mars 1906.

²⁶ Expression employée par Tony Robert-Fleury dans un discours prononcé lors du banquet annuel de la Société des artistes français, en présence de Dujardin-Beaumetz. « Au jour le jour : le banquet de la Société des Artistes français », *Le Temps*, 05/07/1906.

²⁷ Paul LAGARDÈRE, « Quelques-uns des projets de M. Dujardin-Beaumetz », *Le Petit Parisien*, 11/01/1907.

²⁸ Léonce BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (1/2) », *Musées et monuments de France*, 02/1907, n° 2, p. 19–20 ; *id.*, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (2/2) », *Musées et monuments de France*, 03/1907, n° 3, p. 39–41 ; François MONOD, « Chronique », *Art et décoration*, 02/1907, supplément, p. 1–3.

²⁹ Joseph Caillaux à Aristide Briand, 04/03/1907 ; Étienne Dujardin-Beaumetz à Théophile Homolle, 14/01/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

³⁰ Louis Barthou à Aristide Briand, s.d. [début août 1907], Arch. Mus. nat., 2HH4.

de validation, par le Conseil général des Bâtiments civils, du projet architectural et du devis estimatif des travaux, qui ne prend fin qu'au mois de mai 1909.

L'affectation est finalement décrétée avant même la discussion par les Chambres du projet de loi, préparé par Joseph Caillaux et Gaston Doumergue, visant à leur faire voter les crédits indispensables à la mise en œuvre de l'opération. Malgré la chute du gouvernement Clémenceau le 20 juillet 1909, le décret³¹ est signé le 18 novembre 1909 par Gaston Doumergue, maintenu au poste de ministre de l'Instruction et des Beaux-arts, et contre-signé par Georges Cochery, nouveau ministre des Finances. Le séminaire est remis par les services du domaine à l'administration des Beaux-arts le 31 décembre 1909³².

11.1.3 Une adaptabilité « providentielle » ?

Le séminaire de Saint-Sulpice est un vaste bâtiment néoclassique qui occupe la moitié nord de l'îlot délimité par les rues de Vaugirard, Férou et Bonaparte et la place Saint-Sulpice. Les travaux de construction de ce séminaire s'étalèrent entre 1820 et 1838, sous la direction de l'architecte Étienne Godde³³, issu de l'École des beaux-arts au sein de laquelle il suivit des études peu brillantes et marquées par plusieurs échecs au Prix de Rome. L'édifice était venu remplacer l'ancien Grand séminaire construit à l'initiative du curé Jean-Jacques Olier au XVII^e siècle sur les plans de Jacques Le Mercier ; la chapelle de ce premier séminaire, décorée par Charles Le Brun, fut démolie en 1803 pour dégager la façade de l'église Saint-Sulpice et aménager la place du même nom.

Malgré un projet inachevé, le bâtiment de Godde occupe néanmoins une vaste emprise de 3600 m² en bordure méridionale de la place Saint-Sulpice. Composé de quatre ailes encadrant un cloître de trente mètres de côté, il s'élève sur cinq niveaux : sous-sol, rez-de-chaussée, trois étages, combles ménagés dans trois des quatre ailes. Reflets d'une époque marquée par l'austérité, les façades n'ont pas fait l'objet d'un traitement ornemental sophistiqué ; bien au contraire, elles empruntent à celles de leurs illustres modèles florentins, en particulier les palais Riccardi, Pitti et Strozzi, certaines modénatures qui leur confèrent cet aspect si sobre et

³¹ Décret du 18 novembre 1909, paru dans le JO du 24/11/1909. Copie dactylographiée aux Arch. Mus. nat., 2HH4 ; extrait du JO au Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire).

³² Procès verbal de remise, 31/12/1909, Arch. Mus. nat., 2HH4.

³³ Étienne Godde (1781-1869), architecte important de la première moitié du XIX^e siècle, construisit le nouveau séminaire Saint-Sulpice en tant qu'architecte en chef de la Ville de Paris, fonction qu'il occupa de 1813 à 1848. Son œuvre construite comprend également plusieurs églises (Boves, dans la Somme, ainsi que Saint-Pierre-du-Gros-Cailou, Saint-Denis-du-Sacrement, Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle à Paris), les portes d'entrée des cimetières du Père Lachaise et du Montparnasse, quelques hôtels particuliers et l'extension de l'Hôtel de Ville de Paris, qu'il codirigea avec Jean-Baptiste Lesueur ; il transforma et restaura en outre plusieurs églises, dont celle de Saint-Germain-des-Prés et la cathédrale d'Amiens.

si sévère : les lignes de refend courant du sol au toit sur l'ensemble des façades, les corniches scandant les différents niveaux dont une à modillons à la base du toit, les alignements de fenêtres en plein cintre entourées d'un chambranle, les arcades du cloître, etc. La façade principale, d'une longueur de soixante mètres, se compose d'un corps principal au centre et de deux pavillons légèrement en saillie de chaque côté ; au milieu de la façade, un porche large de dix mètres et profond d'environ quatre mètres précède le vestibule. Le rez-de-chaussée renferme parloirs, réfectoires, salles d'exercices et de conférences, plusieurs escaliers, tandis que les étages sont divisés en 260 chambres sur trois niveaux. Au cœur du bâtiment, le centre de la cour carrée est marqué par une Vierge à l'enfant, Notre-Dame-des-Anges. C'est également à la Vierge qu'est consacrée la chapelle, qui forme une excroissance de la façade sud et dont le plafond à caissons constitue le principal ornement³⁴.

A partir du moment où la presse est informée du projet de l'administration des Beaux-arts d'obtenir l'affectation du séminaire pour le Musée du Luxembourg, les commentaires se focalisent essentiellement sur l'austérité du bâtiment, voire sur son absence de caractère (fig. 114 et 115) : l'idée que le bâtiment « n'a rien d'artistique³⁵ » est généralement admise. La façade concentre l'essentiel des critiques : les journalistes évoquent ainsi une « morne façade dépouillée de tout luxe ornemental³⁶ », d'une « monotonie désespérante³⁷ », à l'image, en définitive, de la rigueur de l'éducation reçue par les séminaristes, comme le rappelle à juste titre l'ancien directeur des Beaux-arts, Henry Roujon :

son aspect extérieur est d'une caserne ou d'un hospice ; au dedans, une bâtisse quelconque, sans rien qui trahisse une pensée d'art. L'architecte qui reconstruisit le séminaire, en 1820, eut pourtant son heure de célébrité : Godde n'était pas le premier venu. Il faut croire qu'il avait reçu de sa clientèle l'ordre de ne sacrifier en rien aux muses profanes. Il dut se conformer à cette discipline, dont [Ernest] Renan s'égaye dans ses Souvenirs : « Les Sulpiciens voient à merveille la vanité et les inconvénients du talent et ils s'interdisent d'en avoir. »³⁸

C'est précisément le déni du caractère artistique du bâtiment qui autorise les conservateurs du Musée du Luxembourg à ne pas avoir de scrupules quant à sa transformation radicale. « Il ne faut point cependant se tenir au premier aspect. Ce n'est là vraiment qu'une impression de façade. Il ne s'y faut point arrêter³⁹ », écrit Bénédite. Pour son assistant de conservation,

³⁴ Jean-Louis CARBON, *Du séminaire aux finances*, op. cit., p. 116-118.

³⁵ Léon CASAUX, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904.

³⁶ « Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23/01/1907.

³⁷ Léon CASAUX, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904.

³⁸ Henry ROUJON, *En marge du temps*, Paris, Hachette, 1908, p. 237-242.

³⁹ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

François Monod, cette austérité, assimilée à une forme de neutralité, devient une qualité : « la nudité même des bâtiments se prête à leur transformation : car il ne s'agit point de reconstruire à pied d'œuvre, mais simplement d'adapter le séminaire à sa nouvelle destination⁴⁰. » Outre la solidité de la construction, Bénédictine remarque une autre qualité du bâtiment : son plan claustral ; le conservateur est déjà convaincu que « nul bâtiment ne pouvait mieux convenir à l'adaptation d'un musée : c'est le plan même d'un musée logique⁴¹ ». En effet, la disposition des circulations et des niveaux de cellules autour d'une vaste cour centrale rappelle à Bénédictine le plan type du musée idéal tel qu'Arago l'avait imaginé avant lui, dans les années 1880, et qu'il dessine lui-même à la fin des années 1890.

Le conservateur prête au bâtiment et à son emplacement d'autres qualités, qu'il avait déjà soulignées dans ses programmes antérieurs : « au point de vue de l'orientation de la lumière (les bâtiments sont exposés au nord), de l'isolement contre les dangers d'incendie, des facilités de circulation, et surtout de l'étendu superficielle, on ne peut trouver dans tout Paris un terrain aussi favorable⁴². » A première vue, donc, le séminaire de Saint-Sulpice réunit la plupart des critères architecturaux que Bénédictine estime indispensables à la réalisation d'un nouveau musée ; le bâtiment dispose en outre d'un accès latéral distinct de l'entrée publique, d'un jardin qui court jusqu'à la rue de Vaugirard et qu'il serait possible d'ouvrir sur la rue Bonaparte et de convertir en jardin de sculptures, et, surtout, son emplacement permettrait de conserver au Musée du Luxembourg sa dénomination (fig. 116 et 117).

11.2 Vers un « musée modèle d'art moderne » ?

11.2.1 Faisabilité et programmation : pour une exemplarité architecturale et muséographique du futur musée

11.2.1.1 Médiatisation précoce du programme de transformation du séminaire

L'abondance des archives, par rapport aux précédents projets de reconstruction ou d'extension du Musée du Luxembourg, permet d'observer plus finement les relations de coopération entre deux professionnels qui se connaissent bien, dans une situation inédite : à la mort de Georges Scellier de Gisors en juin 1905, un conflit entre les deux tutelles de l'agence du palais du Luxembourg entraîne la vacance du poste d'architecte en chef durant plus d'un an, perturbant le développement du projet. Pour le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Hippolyte Deruaz, adjoint de Scellier de Gisors depuis 1897, ne prend ses

⁴⁰ François MONOD, « Chronique », *Art et décoration*, 02/1907, supplément, p. 1-3.

⁴¹ Léonce BÉNÉDITE, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

⁴² [Léonce Bénédictine ?], note manuscrite, s.d. [ca. fin 1905/début 1906], Arch. nat., F21 6109.

fonctions d'architecte en chef que le 1^{er} janvier 1907, une semaine avant l'annonce, par le gouvernement, du projet d'affectation du séminaire de Saint-Sulpice au Musée du Luxembourg.

Manifestement, Léonce Bénédite était parvenu, dès 1904, à convaincre Georges Scellier de Gisors de tenter de « résoudre un problème auquel [l'architecte] ne voyait pas de solution complète⁴³ ». Après la mort de son patron, Deruaz hérite d'un projet de transformation qui, pour lui aussi, « présente, quand on se propose de rester dans la logique, d'insurmontables difficultés à tous égards⁴⁴ ». Le point de vue des deux architectes est d'ailleurs partagé, comme nous le verrons, par une majorité de la profession. Entre 1904 et 1907, Bénédite réalise les premières études de faisabilité d'une transformation du séminaire, de manière quasi clandestine ; le bâtiment, d'abord occupé par les séminaristes puis mis sous séquestre par le préfet de la Seine, fait malgré tout l'objet de visites régulières des architectes et du conservateur.

Les grandes lignes du projet sont d'abord connues par le biais des déclarations de Dujardin-Beaumetz à la presse. Conscient que la validation du projet passera par son maintien dans une enveloppe budgétaire raisonnable du point de vue des commissions parlementaires, le sous-secrétaire d'État tente de minimiser l'ampleur des altérations prévues :

- [...] Que faut-il faire en effet, pour aménager les salles ? Jeter à bas d'innombrables cloisons, établir des châssis vitrés sur les toitures pour que la lumière vienne du haut, condamner quelques fenêtres... c'est tout⁴⁵ !

Le sous-secrétaire d'État laisse également entendre que l'opération se déroulera en plusieurs phases, selon les crédits disponibles ; la couverture vitrée de la cour, par exemple, ne semble pas prioritaire. Une dizaine de jours après la parution de cet entretien, *Le Temps* divulgue un programme⁴⁶ plus détaillé, avant même que Bénédite l'ait officiellement transmis au directeur des Musées nationaux, Théophile Homolle⁴⁷. On apprend ainsi que les caves seraient converties en réserves, après déchaussement du bâtiment ; qu'au rez-de-chaussée seraient aménagés les bureaux des conservateurs et de ses adjoints, deux vestiaires pour le public et

⁴³ Hippolyte Deruaz à Léonce Bénédite, 11/1908, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Paul LAGARDÈRE, « Quelques-uns des projets de M. Dujardin-Beaumetz », *Le Petit Parisien*, 11/01/1907.

⁴⁶ « Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23/01/1907. Le programme annoncé dans *Le Temps* est repris, quasi littéralement, dans « Transformation en musée du Séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 02/02/1907 puis par Gustave BABIN, « Du Luxembourg à Saint-Sulpice », *L'Illustration*, 09/02/1907, lui-même traduit dans « Moving the Luxembourg collections », *The American Architect and Building News*, 06/04/1907, XCI, n°1632, p. 134 135.

⁴⁷ Léonce Bénédite à Théophile Homolle, 26/01/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

pour les gardiens, une salle destinée à la vente des catalogues, une série de salles dédiées à l'architecture, à la gravure et aux dessins ; que la sculpture serait disposée à la fois dans la cour et dans la chapelle ; que les peintures seraient disposées dans des galeries au premier étage, après suppression des trois niveaux de cellules, bouchement des fenêtres et remplacement des combles d'origine par des combles vitrés. Le musée serait chauffé par des calorifères à vapeur, alimentés par des chambres de chauffage creusées à l'extérieur du bâtiment, afin de prévenir tout risque d'incendie ; les ateliers d'encadrement, de restauration, seraient aménagés autour de la cour latérale, accessible par la rue Férou ; un restaurant est également prévu. Cette première ébauche de programme reprend, dans les grandes lignes, les principaux éléments du programme rédigé par Bénédite en octobre 1899 et se démarque par un optimisme à la limite du raisonnable : la durée des travaux est estimée à un an, et l'ouverture envisagée pour 1908.

En affichant sa volonté de faire du relogement du Musée du Luxembourg un contre-exemple non seulement de la tradition de gaspillage des fonds publics dont l'État est la cible depuis les années 1890, mais aussi de l'inadaptation des derniers grands palais d'exposition à un usage muséal permanent, l'administration des Beaux-arts prend le risque de rendre incompatible cette exigence économique avec l'ambition assumée de faire de ce projet un « musée modèle d'art moderne⁴⁸ » ; les conservateurs, en effet, revendiquent la nécessaire exemplarité architecturale et muséographique que devra incarner le nouveau musée : « il faut que par tous les détails de l'aménagement et de la décoration intérieure on en fasse le plus agréable, le plus commode et le plus confortable des Musées d'art moderne⁴⁹ », annonce ainsi François Monod, adjoint de conservation.

11.2.1.2 Un programme issu d'une coopération étroite entre le conservateur et l'architecte

Les premières études officielles réalisées par l'architecte Hippolyte Deruaz sont produites à la demande expresse de Joseph Caillaux, le ministre des Finances, en mars 1907, sur la base du programme sommaire rendu public en janvier 1907⁵⁰ (fig. 118 à 120).

⁴⁸ « Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23/01/1907.

⁴⁹ François MONOD, « Chronique », *Art et décoration*, 02/1907, supplément, p. 1-3.

⁵⁰ Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le séminaire de Saint-Sulpice », 18 mars 1907 : plan du rez-de-chaussée (Arch. nat., CP, Va/204/33-34), plan du premier étage (Arch. nat., CP, Va/204/35-36), coupe transversale sur le cloître (Arch. nat., CP, Va/204/37-38 ; double sur papier prussiate, Arch. Mus. nat., 2HH4). Hippolyte Deruaz à Étienne Dujardin-Beaumetz, 21/03/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

Le programme définitif n'est finalement approuvé par Théophile Homolle, directeur des Musées nationaux, qu'en mai 1908, peu avant la présentation des plans du premier avant-projet par Hippolyte Deruaz⁵¹. A cette occasion, Bénédicta confirme que le programme a été rédigé par lui-même puis amendé en collaboration étroite avec l'architecte, au cours de réunions fréquentes⁵². Le programme⁵³ prend la forme d'un cahier à petit carreaux, dont vingt-trois pages sont manuscrites ; il est structuré en trois parties : présentation et conservation des collections, commodités du public, nécessité des services intérieurs. Cette tripartition représente déjà une avancée considérable par rapport au programme théorique de 1899 ; en effet, dans ce dernier, les « commodités du public » étaient incluses dans un chapitre plus général sur les « services annexes ».

Symboliquement, donc, Bénédicta place le visiteur au centre de sa réflexion : l'aménagement de salles de repos pour les visiteurs est d'ailleurs l'une des trois principales nouveautés par rapport au programme précédent, avec les salles de réunion pour commissions et sociétés et la salle de conférences, plutôt liées à la mission scientifique du musée. Ces salles de repos, aménagées entre cour et chapelle, « recevraient une décoration claire, on y disposerait des bustes en marbre ou des vases en céramique, des sièges fixes seraient installés tout autour ; au milieu, une grande table entourée de chaises où le public pourrait consulter les annuaires, Bottin, revues d'art qu'il serait facile d'obtenir gratuitement des éditeurs, les visiteurs y pourraient prendre des notes ou écrire leurs correspondances⁵⁴ ». Le programme se distingue aussi par l'importance donnée à l'accessibilité : afin de doter le musée d'escaliers d'accès au premier étage suffisamment larges, Bénédicta et Deruaz imaginent la solution d'une extension du porche d'entrée existant, afin d'y loger deux cages d'escaliers, une option retenue dès le mois de janvier 1907⁵⁵ (fig. 121) ; ils prévoient aussi la création de deux ascenseurs hydrauliques, dont ils proposent la mise en concession, à l'instar de ce qui se pratique au musée des Offices à Florence.

Si l'on compare le programme « situé » de 1908 et le programme théorique de 1899, la principale différence réside dans la relégation hors du musée de services et d'activités qui présentent une menace potentielle pour la conservation des collections et la sécurité des

⁵¹ Le programme est ensuite transmis à Dujardin-Beaumetz, pour approbation. Théophile Homolle à Étienne Dujardin-Beaumetz, 29/05/1908, Arch. Mus. nat., L2A.

⁵² Léonce Bénédicta à Théophile Homolle, 14/05/1908, Arch. Mus. nat., L2A.

⁵³ Léonce Bénédicta, avec Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Programme d'aménagement en Musée des Artistes contemporains du Séminaire St-Sulpice », 23 p., 05/1908, Arch. Mus. nat., L2A.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ En témoigne un double croquis d'étude pour la nouvelle entrée du séminaire, dessiné vraisemblablement par Bénédicta lui-même, 15/01/1907, modifié le 16/01/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

visiteurs. Ainsi, les caves ne seraient pas utilisées comme dépôts à charbon, ateliers ou même réfectoire, mais uniquement comme réserves pour les collections ; un buffet serait aménagé dans l'angle sud-ouest du bâtiment, qui pourrait bénéficier d'un accès indépendant par les jardins, mais dont les cuisines devraient être situées hors du bâtiment du musée proprement dit ; les logements de fonction seraient, eux aussi, aménagés dans un bâtiment construit *ad hoc* dans la cour latérale, ou relégués dans un immeuble situé dans le même îlot.

Anticipant à juste titre le risque d'une colonisation de l'îlot par une grande administration – le ministère des Finances, en l'occurrence⁵⁶ – le conservateur appelle de ses vœux l'occupation par le musée du presbytère de Saint-Sulpice, un immeuble situé à l'angle des rues Férou et de Vaugirard, et propriété de la Ville de Paris. Pour Bénédictine, la municipalité ne pourrait refuser de céder, vendre, ou même louer à l'État cet immeuble, dans la mesure où il estime que l'installation du musée permettrait de relancer une économie locale mise à mal par le départ de la Compagnie de Saint-Sulpice. L'immeuble pourrait alors accueillir la totalité des services internes du musée – administration, ateliers, logements –, ce qui libérerait le bâtiment du séminaire pour les seules collections.

11.2.2 Avant-projet n°1 : un projet de reconversion poussé jusqu'à l'absurde ?

11.2.2.1 Coopération entre architecte et conservateur : une garantie pour la crédibilité du projet ?

A partir du mois de juin 1908, conservateur et architecte engagent leur crédibilité dans la soumission du premier avant-projet, d'abord à l'approbation de l'administration des Beaux-arts, puis à l'expertise du Conseil général des Bâtiments, dans la mesure où il s'agit d'un projet relatif à une administration publique. Entre avril et juin 1908, Bénédictine et Deruaz multiplient les réunions pour mettre au point notamment les plans et les devis⁵⁷, avant leur envoi au ministère de la rue de Valois. Pour le conservateur, « une étroite collaboration entre l'agence de l'architecte et la conservation du Musée » constitue un gage d'unité et cohérence des points de vue de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre, qui peut contribuer à accélérer la mise en œuvre du projet.

⁵⁶ L'offensive du ministère des Finances pour la réaffectation du séminaire de Saint-Sulpice à son administration reprend en juin 1910. La plupart des immeubles de l'îlot sont revendus entre 1907 et 1912, pour un montant total dépassant 1,5 million de francs.

⁵⁷ Hippolyte Deruaz à Léonce Bénédictine, 06/04/1908 et 04/06/1908, Arch. Mus. nat., 2HH4.

Le premier avant-projet⁵⁸, présenté à Étienne Dujardin-Beaumetz le 20 juin 1908, se situe en définitive dans la continuité des premières études réalisées d'abord pour les besoins de la procédure d'affectation du séminaire à l'administration des Beaux-arts (fig. 122 à 127). En mars 1907, en effet, l'architecte produit un certain nombre de pièces graphiques⁵⁹ et écrites⁶⁰, qui marquent déjà un virage crucial dans l'esprit du projet, par rapport aux premières intentions rendues publiques en janvier 1907. Aux transformations déjà prévues du toit, de la partition intérieure des bâtiments, et du porche, s'ajoute une altération radicale de la façade sur la place Saint-Sulpice. Dans cette proposition, encadrant le porche surélevé et agrandi en profondeur, deux avant-corps sont prévus aux angles nord-est et nord-ouest de la façade, décorés de festons et couronnés d'une balustrade et d'acrotères. La façade est presque entièrement aveugle, à l'exception d'une douzaine de baies d'origine conservées au rez-de-chaussée, et de deux loggias ouvertes dans les avant-corps. D'autres altérations prévues sur l'existant concernent surtout les abords du séminaire : démolition des constructions basses situées sur le côté est du bâtiment, afin d'agrandir la cour et ménager un jardin ; démolition de la construction légère située dans les jardins, à usage de salle de conférences ; démolition du mur séparant les jardins du séminaire de la rue de Vaugirard, pour le remplacer par une grille afin de permettre la perméabilité des vues, dans l'optique de mieux intégrer le bâtiment au reste du quartier. D'autre part, alors que, en janvier 1907, le sous-secrétaire d'État évoquait le report possible de la construction de combles vitrés dans la cour du séminaire, elle est désormais intégrée dans l'économie du projet.

Confirmé par le premier avant-projet officiel de juin 1908, le revirement opéré par la maîtrise d'ouvrage, en particulier sur la question de la façade, pourrait indiquer l'abandon d'une option stratégiquement économique du projet. C'est du moins ce qui ressort d'une déclaration de Dujardin-Beaumetz à la presse, quelques jours seulement après la présentation du projet :

Tout d'abord, par une excessive mesure d'économie, il avait été décidé qu'on n'y toucherait pas. Mais, après un attentif examen, il a été reconnu que ce n'était pas

⁵⁸ Hippolyte Deruaz, « Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », 06/1908, Arch. nat., Cartes et plans : plan du sous-sol (Va 204/39), plan du rez-de-chaussée (Va 204/40), plan du premier étage (Va 204/41), élévation latérale partielle sur la rue Férou (Va 204/43), coupe longitudinale partielle sur la cour (Va 204/44), coupe transversale sur la cour (Va 204/45), élévation de la façade principale sur la place Saint-Sulpice (Va 204/49).

⁵⁹ Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le séminaire de Saint-Sulpice », 18/03/1907 : plan du rez-de-chaussée, Arch. nat., Cartes et plans, Va 204/33 ; plan du premier étage, Arch. nat., Cartes et plans, Va 204/35 ; coupe transversale, Arch. Mus. nat., 2HH4, et Arch. nat., Cartes et plans, Va 204/37.

⁶⁰ Hippolyte Deruaz à Étienne Dujardin-Beaumetz, 21/03/1907 ; Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg, Installation et aménagement dans l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice, Désignation et devis général sommaire des travaux » : « Devis n°1 » et « Devis n°2, Programme réduit », 18/03/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

chose possible, et que l'entrée d'un musée devait avoir un autre caractère que celui d'une caserne⁶¹.

Or, le discours officiel ne paraît pas évoluer dans le même sens ; on observe au contraire la persistance d'une logique de minimisation des dépenses : « Nous allons avoir là [...] un musée tout à fait moderne et qui ne coûtera – ce qui est à considérer – au Trésor public qu'une bagatelle : à peine douze cent cinquante mille francs⁶². » Comment le sous-secrétaire d'État peut-il encore continuer de défendre un axe de communication en décalage manifeste avec le doublement du montant estimé des travaux en un peu plus d'un an ?

11.2.2.2 Transformer ou démolir et rebâtir ?

Le premier avant-projet de Deruaz est soumis à l'examen du Conseil général des Bâtiments civils le 23 juillet 1908. Dans le rapport qu'il présente à ses collègues, Victor Laloux concède que l'emplacement du séminaire et la présence des jardins conviennent parfaitement pour le Musée du Luxembourg, et que les dimensions du bâtiment permettraient probablement de tripler les surfaces du musée. L'inspecteur général reconnaît, avec le conservateur, l'insuffisance de l'éclairage du rez-de-chaussée ; toutefois, alors que ce dernier pensait faire de ce défaut un atout, en y exposant des œuvres fragiles que l'excès de luminosité pourrait altérer, le premier estime qu'il est impossible de ne pas modifier les baies du rez-de-chaussée, au mépris des mises en gardes de Deruaz, qui redoutait le surcoût qu'occasionnerait un tel chantier. L'éclairage n'est pas le seul point problématique du premier avant-projet d'après Laloux, qui conseille à l'architecte premièrement de revoir la composition de la façade, à la fois pour lui donner « un aspect architectural⁶³ » et pour y intégrer le vestibule d'entrée, et deuxièmement d'ajouter des points d'appuis et de donner une forme plus artistique à la structure porteuse des combles vitrés du hall de sculpture.

Pour l'architecte Hippolyte Deruaz, le rapport de Victor Laloux remet en question la faisabilité même du projet de reconversion :

les demandes contenues dans le rapport ayant pour effet tout en conservant mes prévisions (sinon dans leur forme, au moins dans leur principe) d'entraîner en plus à la suppression ou à la transformation complète des seules parties conservées par moi,

⁶¹ René de VALFORI, « Un musée dans un séminaire », *Le Figaro*, 21/06/1908. Le contenu du projet tel que décrit par Dujardin dans *Le Figaro* est repris dans le « The New Luxembourg », *Burlington Magazine*, 07/1908, vol. 13, n°64, p. 302.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Victor Laloux, rapport fait au conseil par M. Laloux, inspecteur général, séance du 23 juillet 1908, conseil général des BC

j'avoue ne plus voir bien distinctement dans ces conditions, où est le Séminaire, ce qu'il en reste et l'intérêt qu'il peut y avoir à le conserver aujourd'hui⁶⁴.

Deruaz, qui estime à 260 000 francs le surcoût qu'entraîneraient les dépenses à prévoir pour mettre en œuvre les prescriptions de Laloux, s'abrite derrière l'autorité de son ancien patron, Scellier de Gisors, pour affirmer qu'il serait bientôt plus rationnel de démolir et de reconstruire le séminaire que de pousser la transformation jusqu'à l'absurde. Soucieux de ne pas être tenu pour responsable d'une métamorphose trop radicale du bâtiment du séminaire, Deruaz tient à rétablir la vérité et assurer le conservateur qu'il n'a, à aucun moment, souhaité trahir le programme que ce dernier avait établi :

il y a dans les quelques lignes qui précèdent, quelques points dont la déformation du programme rend le redressement nécessaire à toutes fins utiles, ne serait-ce au surplus que pour servir de contribution à une histoire du « bon Séminaire et du méchant Laloux »⁶⁵.

La réaction d'Hippolyte Deruaz n'est pas isolée. Le risque d'une dérive du projet de reconversion, redouté par Scellier de Gisors, est pointé du doigt par certains acteurs récurrents du débat sur la reconstruction du Musée du Luxembourg depuis 1890. C'est une déclaration de Dujardin-Beaumetz qui sert d'étincelle à une polémique qui ne va pas se limiter à la presse, mais s'inviter de manière virulente dans les discussions avec les experts du Conseil général des Bâtiments civils. Dans son entretien accordé au *Figaro* en juin 1908, le sous-secrétaire d'État définit, sans le savoir, une forme de façadisme partiel, principe qu'il semble ne pas remettre en question :

L'architecte a réalisé là un joli tour de force. Songez donc que du séminaire il ne garde, en somme, que « la croûte », que la toiture qui est branlante disparaîtra pour faire place à un toit vitré, que des trois étages qui existent actuellement, il n'en fera plus qu'un seul⁶⁶.

Cette logique d'intervention dans l'existant, qui consiste à procéder au curage d'un bâtiment pour le remodeler et l'adapter à un nouvel usage, suscite des réactions violentes dans la presse, en particulier sous la plume de Paul Planat. En réponse à l'article du *Figaro*, et notamment à la métaphore de la croûte utilisée par Dujardin-Beaumetz, le rédacteur en chef de la *Construction moderne* insiste sur le caractère absurde d'une solution aussi invasive, qui, d'après lui, coûterait beaucoup plus cher à mettre en œuvre, sans garantie de succès :

⁶⁴ Hippolyte Deruaz à Léonce Bénédict, 11/1908, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ René de VALFORI, « Un musée dans un séminaire », *Le Figaro*, 21/06/1908. Le contenu du projet tel que décrit par Dujardin dans *Le Figaro* est repris dans le « The New Luxembourg », *Burlington Magazine*, 07/1908, vol. 13, n°64, p. 302.

Puisqu'on démolit tous les planchers, puisqu'on supprime les murs intérieurs, puisqu'on bouche les baies, transforme complètement la façade principale, détruit les clôtures, établit une vaste cour intérieure, etc., etc., n'aurait-on pas aussi vite l'ait de tout jeter bas et de reconstruire un édifice entièrement neuf, dont le plan serait établi tout de suite d'après la destination future ? [...] Il nous semble qu'à tout faire on obtiendrait ainsi un édifice d'aspect plus agréable sur toutes ses faces, qu'en laissant subsister trois parois très nues, dont les baies auront été simplement aveuglées. Depuis longtemps on attribue aux artilleurs cette théorie hasardeuse que, pour faire un canon, on commence par prendre un trou et qu'on met ensuite du bronze autour ; rien n'est plus faux. Mais nous allons mettre en pratique le procédé inverse : prendre une « croûte », la creuser et, dans le trou, mettre un musée, tout comme on met à Chartres un canard dans un pâté. Ce procédé est plus praticable que le précédent ; mais, sauf chez les pâtisseries, il risque de paraître peu élégant⁶⁷.

L'ingénieur Paul Planat est fidèle, dans cet article, à la posture qu'il défend depuis l'été 1907 : la démolition-reconstruction, plutôt qu'un « lent et médiocre 'retapage'⁶⁸ » dont le coût semble, d'après lui, sous-estimé, et dont le résultat pourrait aller en contradiction avec l'ambition même de l'administration des Beaux-arts, de garantir l'exemplarité architecturale et muséographique du musée, tout en dotant Paris d'un nouveau monument susceptible de l'embellir. Le point de vue de Planat est partagé par Paul Marguerite de la Charlonie, ingénieur centralien, qui propose, plutôt que s'entêter à vouloir adapter le bâtiment à un programme muséographique, de privilégier l'installation au séminaire d'activités moins invasives :

Quand les travaux projetés seront exécutés, que restera-t-il des bâtiments ? Presque rien : toute la charpente, les plafonds, les planchers, les cloisons devant disparaître, seuls subsisteront le plafond du rez-de-chaussée et les murs extérieurs ; encore faudrait-il en boucher les fenêtres. Tous ceux qui ont essayé de faire du neuf avec du vieux, mal préparé à cet effet, savent ce qu'il en coûte et le piètre résultat que l'on en obtient. Puisqu'il faut, en réalité démolir le grand séminaire pour en faire un musée, qui vraisemblablement, malgré cela, ne sera ni commode, ni approprié à son objet, ne peut-on pas trouver pour ce vaste bâtiment un meilleur emploi⁶⁹ ?

Les mises en garde de certains commentateurs ne paraissent cependant pas perturber les plans de l'administration des Beaux-arts. Dujardin-Beaumetz explique de nouveau à la presse, en décembre 1908, les grandes lignes du projet, en répétant à l'envi que « de l'ancien séminaire, seuls demeurent debout les quatre murs – plus exactement il faudrait dire la carcasse⁷⁰ ».

⁶⁷ Paul PLANAT, « Actualités : un musée dans un séminaire », *La Construction moderne*, 04/07/1908, p. 469-471.

⁶⁸ Paul PLANAT, « Actualités : le musée sulpicien – la maison des étudiants », *La Construction moderne*, 31/08/1907.

⁶⁹ Paul MARGUERITE DE LA CHARLONIE, « Comment agrandir le Musée du Luxembourg et celui du Louvre », *Journal des Arts*, 07/11/1908.

⁷⁰ René DE VALFORI, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *La Liberté*, 26/12/1908.

11.2.3 Avant-projet n°2 : la compétence de l'architecte remise en question

11.2.3.1 Le concours comme antidote à l'inflation du devis ?

Le second avant-projet⁷¹, terminé le 25 décembre 1908 par Hippolyte Deruaz, comporte plusieurs changements importants par rapport au premier avant-projet : la modification de la façade principale, par la monumentalisation de l'avant-corps central abritant la cage d'escalier, l'ornementation plus chargée des baies des loggias, la suppression des balustrades et des acrotères ; l'ouverture d'un loggia sur la façade latérale de chacun des deux avant-corps d'angle ; la modification de la structure porteuse du comble vitré du hall de sculptures, à laquelle Deruaz donne un aspect plus « artistique » (fig. 128 à 133). L'avant-projet est examiné lors d'une séance du Conseil général des Bâtiments civils, le 14 janvier 1909, au cours de laquelle Victor Laloux donne lecture d'un nouveau rapport. Après avoir commenté un contre-projet proposé le 5 octobre 1908 par Ernest Cléret⁷², architecte en chef de la Manufacture des Gobelins et inspecteur d'entretien au palais du Luxembourg, l'inspecteur général donne son approbation générale aux modifications apportées par Deruaz, à l'exception du nombre et de l'emplacement des ascenseurs – il propose d'en supprimer un et d'en déplacer un autre. Toutefois, sa principale objection repose sur le montant du devis, qui, évalué à plus d'un million et demi de francs, représente environ le double de l'enveloppe budgétaire prévue pour l'opération par la Commission du budget ; ce doublement du devis justifie, selon lui, « l'empêchement absolu du projet dont il s'agit⁷³ ». Le Conseil, qui va dans le sens du rapport de Laloux, propose de rémunérer Deruaz et décrète « qu'il y a lieu d'ouvrir entre les architectes un concours pour l'installation du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire St-Sulpice⁷⁴ ».

La question du concours est d'une actualité brûlante : le même jour, le *Moniteur des beaux-arts et de la construction*, organe officiel de la Société nationale des architectes de France, publie les conclusions d'un rapport élaboré par une commission spéciale⁷⁵ émanant de l'Union

⁷¹ Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg », 25/12/1908, Arch. nat., Cartes et plans : élévation de la façade principale sur la place Saint-Sulpice (Va 204/42) ; plan du sous-sol (Va 204/46) ; plan du rez-de-chaussée (Va 204/47) ; plan du premier étage (Va 204/48) ; élévation de la façade latérale sur la rue Férou (Va 204/50) ; coupe longitudinale nord-sud (Va 204/51) ; coupe transversale est-ouest (Va 204/52). Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg », 25/12/1908, BHVP, FOL AT 120 : atlas contenant les mêmes documents graphiques que ceux conservés aux Arch. nat. en Va 204 ; à l'exception de la coupe transversale avec variante de la verrière à l'encre rouge, et plan du rez-de-chaussée avec annotations manuscrites et variantes sur calques.

⁷² Ernest Cléret (1847-1933). Son projet ne retient pas l'attention du Conseil, dans la mesure où il ne tient pas compte de ses indications.

⁷³ Victor Laloux, rapport, séance du Conseil général des Bâtiments civils, 14/01/1909, Arch. nat., F21 6108.

⁷⁴ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 14/01/1909, Arch. nat., F21 6108.

⁷⁵ La commission était présidée par Anatole de Baudot ; Georges Guet en était le rapporteur.

syndicale des Architectes. L'un des arguments utilisés dans ce rapport pour justifier du recours au concours repose sur le fait que « le contribuable a le droit de voir ses fonds employés au mieux par l'homme le plus capable, d'où qu'il vienne⁷⁶ ». Le concours a donc pour objectif de prévenir le gaspillage des fonds publics, dans un contexte de crise économique.

Le Conseil général des Bâtiments civils, qui estime donc que le doublement du devis justifie la remise en question de l'attribution de la maîtrise d'œuvre, s'engage dans un bras de fer avec l'administration des Beaux-arts, représentée par Étienne Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État, et Paul Léon, directeur de la Division des services de l'architecture. Lors de la séance suivante, le 21 janvier, Paul Léon expose au Conseil qu'il n'est pas possible, pour des raisons budgétaires, de donner suite à cette décision d'ouvrir un concours ; il préconise de demander à Deruaz de revoir son projet en faisant en sorte d'abaisser le devis au niveau du crédit qui sera affecté à l'opération, en particulier en économisant sur la façade. Cette préconisation est effectivement à l'origine de l'abandon, par Deruaz, de l'option d'une transformation de la façade nord pour lui donner un caractère plus en accord avec la future fonction du bâtiment. A l'occasion de cette séance, plusieurs membres du Conseil émettent des réserves sur la solidité de la structure en cas de démolition des planchers, et vont même jusqu'à suggérer, comme Paul Planat⁷⁷ en 1907, que tout soit démoli et reconstruit, ce qui justifierait, par conséquent, l'ouverture d'un concours, puisqu'il ne s'agirait plus seulement de « grosses réparations » sur un bâtiment existant.

11.2.3.2 Remise en question de la crédibilité de l'architecte

Le 4 février, une semaine après sa visite au séminaire en présence de Léonce Bénédict, le Conseil général des Bâtiments civils insiste de nouveau sur la nécessité d'ouvrir un concours. Paul Léon fait alors comprendre aux experts que l'opportunité de réutiliser le séminaire risque de s'évanouir si le Conseil ne se prononce pas rapidement sur le projet⁷⁸. La séance suivante, le 11 février, donne lieu à des échanges particulièrement houleux, en présence d'Étienne Dujardin-Beaumetz. L'enjeu de cette séance est de trancher l'alternative suivante : faut-il transférer les collections dans le bâtiment sans modifier l'aspect extérieur du bâtiment, ou bien donner au bâtiment un aspect qui soit plus en conformité avec sa nouvelle affectation ?

⁷⁶ « Rapport de la Commission spéciale. Les Concours publics visant les fonctions administratives des Architectes », *Moniteur des beaux-arts et de la construction*, 14/01/1909, n°141, p. 1268-1270.

⁷⁷ Paul PLANAT, « Actualités : le musée sulpicien – la maison des étudiants », *La Construction moderne*, 31/08/1907.

⁷⁸ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 04/02/1909, Arch. nat., F21 6108.

Honoré Daumet, au nom du Conseil, pose désormais la question non plus seulement en termes budgétaires, mais également en termes d'expertise ; pour lui, la complexité du projet implique d'en confier la conception et l'exécution à « des mains expertes », « à une personne dont le talent correspondrait à la tâche à accomplir, ce qui ne paraît pas être le cas de l'auteur du projet actuellement présenté⁷⁹ ». Daumet, en définitive, anticipe le rôle du concours, tel qu'il est défini dans les conclusions de la commission spéciale de l'Union syndicale des architectes :

Le concours se chargera d'écarter les incapables et de révéler les hommes de valeur... s'il est bien organisé et jugé [...]. Il ne faut naturellement pas faire de rapprochements entre l'entrepreneur à qui on demande un certificat (et on sait comme souvent ils sont donnés!), pour prendre part à une adjudication, et l'architecte qui va subir les épreuves du concours dont le but est de mettre en lumière l'homme qui convient à la place – “The right man in the right place” disent nos pratiques voisins les Anglais⁸⁰.

Daumet va jusqu'à remettre en question le fait que Deruaz soit l'auteur du second avant-projet, suggérant qu'il a peut-être négligé la complexité technique de sa mission. Le débat ne se situe plus, dès lors, sur le terrain de l'architecture, mais sur le terrain de la compétence. Jacques Hermant⁸¹ et Honoré Daumet dénie même à Deruaz la propriété intellectuelle du projet, laissant entendre que ce dernier a été collectivement élaboré par le Conseil, « contrairement à tous les usages⁸² ». Jean-Louis Pascal déplace de nouveau le problème, cette fois sur le terrain de la légitimité de l'architecte : il prédit « le découragement qui ne manquera pas de s'emparer de jeunes gens de valeur qui sont sortis de l'École des beaux-arts lorsqu'ils verront les plus beaux postes, comme celui d'Architecte du Luxembourg, donnés à des personnes étrangères⁸³ ». Dujardin-Beaumetz tente de défendre Deruaz dans ce projet en illégitimité : il rappelle qu'il offre « les meilleures références », concède les quelques imprécisions commises par l'architecte dans le second avant-projet, et conteste, comme Paul Léon avant lui, qu'il soit nécessaire d'organiser un concours. Le sous-secrétaire d'État propose alors l'arbitrage du ministre, Gaston Doumergue.

Comment expliquer un tel acharnement des membres du Conseil général des Bâtiments civils à l'égard d'Hippolyte Deruaz ? La réponse est à chercher du côté de sa formation et sa

⁷⁹ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 11/02/1909, Arch. nat., F21 6108.

⁸⁰ « Rapport de la Commission spéciale. Les Concours publics visant les fonctions administratives des Architectes », *loc. cit.*

⁸¹ Jacques Hermant (1855-1930) est issu de l'École des beaux-arts, où il a été Grand Prix de Rome en 1880. Architecte en chef de la Ville de Paris, auteur de la caserne des Célestins de la Garde républicaine (1891-1902), de la galerie des Champs-Élysées (1908) ou la salle Gaveau à Paris (1905-1907).

⁸² Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils, 11/02/1909, Arch. nat., F21 6108.

⁸³ *Ibid.*

carrière. Georges Scellier de Gisors est à l'origine du recrutement de Deruaz⁸⁴, fils d'un couple de chapeliers parisiens, formé comme dessinateur auprès de Jean-Marie Boussard, architecte des Postes, ainsi que de Charles Giroud⁸⁵, d'origine suisse, et qui, bien que diplômé de l'École des beaux-arts, « n'est pas Grand Prix de Rome – pas plus que ne l'étaient M.M. Goudoin [*sic*], Scellier des Gisors [*sic*] et Deruaz, architecte des Bâtiments civils pour le Luxembourg – qui l'ont précédé, ni même membre du Conseil des Bâtiments civils⁸⁶ ». A partir de 1879, la gestion du patrimoine bâti et paysager du domaine du Luxembourg est soumise à une double autorité : à celle de l'administration des Bâtiments civils se superpose celle du Sénat, selon le principe d'autonomie des Chambres. Pour éviter « toute divergence de vue dans la conception et toute discordance dans l'exécution⁸⁷ », induites par une direction bicéphale des chantiers, ces deux autorités doivent nécessairement s'entendre sur le choix de l'architecte en chef et du personnel qui l'assiste.

Or, un an après la mort de Scellier de Gisors en juin 1905, son successeur n'a toujours pas été désigné. Alors que les questeurs et le président du Sénat se prononcent en faveur de la nomination d'Hippolyte Deruaz, son adjoint depuis 1897, une commission d'inspecteurs généraux des Bâtiments civils et Palais nationaux, réunissant Honoré Daumet, Julien Guadet, Paul Nénot, Jean-Louis Pascal et Pierre-Henri Mayeux, oriente le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts vers le recrutement d'Edmond Paulin, prix de Rome en 1875, « un homme de formes et d'éducation parfaites, un technicien de toute sécurité, habitué à l'Administration⁸⁸ ». Sur une liste de treize candidats possibles, dressée par cette même commission, le nom de Deruaz apparaît clairement rayé⁸⁹. S'il s'en faut de peu que la direction de l'agence d'architecture du palais du Luxembourg ne devienne pas bicéphale en 1906, c'est que Dujardin-Beaumetz a préféré désavouer la commission des inspecteurs généraux des Bâtiments civils, après l'intervention personnelle du président du Sénat, Antonin Dubost : « j'attache le plus grand prix, écrit ce dernier, à la nomination de M. Deruaz dont nous sommes extrêmement satisfaits. Je vous montrerai prochainement ce qu'il est capable de faire. Sa nomination d'architecte des Bâtiments civils et palais nationaux est pleinement

⁸⁴ Hippolyte Deruaz (1864-1937) est recruté en 1897 comme inspecteur des travaux au palais du Luxembourg. Georges Scellier de Gisors à Alfred Rambaud, 12/06/1897.

⁸⁵ Charles Giroud (1871-1957).

⁸⁶ Lettre de Jules Jeanneney à Anatole de Monzie, 29/12/1933, Arch. nat., F21 7758.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Avis du comité des inspecteurs généraux, 15/11/1906, Arch. nat., F21 7758.

⁸⁹ [Liste de candidats à la succession de Georges Scellier de Gisors au poste d'architecte du palais du Luxembourg], s.l., s.d. [ca. 15/11/1906], Arch. nat., F21 7758.

justifiée⁹⁰. » L'illégitimité de Deruaz, pour les membres du Conseil général des Bâtiments civils, repose donc sur une nomination qu'ils n'ont pas eux-mêmes validée ; son absence de qualification découle du fait qu'il n'est ni un ancien élève de l'École des beaux-arts, ni lauréat du prix de Rome.

11.2.4 Avant-projet n°3 : validation sans consensus

Les dissensions provoquées entre le Conseil général des Bâtiments civils et la maîtrise d'ouvrage par la contestation de la crédibilité d'Hippolyte Deruaz n'ont pas de conséquences sur la poursuite du projet. L'architecte est confirmé dans sa mission et prié de fournir dans les meilleurs délais un nouvel avant-projet pour un coût inférieur au million de francs⁹¹. La nouvelle mouture⁹², présentée début avril 1909 à l'administration des Beaux-arts, marque le retour à l'économie : le programme ornemental et la transformation de la façade sont abandonnés, au profit du simple bouchement des fenêtres des trois étages par des briques peintes ; les escaliers d'honneur, jusqu'alors prévus dans l'avant-corps central, sont relégués au cœur du bâtiment, empiétant sur les galeries du cloître (fig. 134 à 136). Deruaz cède pourtant aux prescriptions des inspecteurs généraux, en prévoyant l'élargissement systématique des fenêtres et portes du rez-de-chaussée. Par ailleurs, dans un rapport adressé au sous-secrétaire d'État, l'architecte préconise premièrement ce que Victor Laloux lui avait refusé en juillet 1908 : le remplacement du plancher du premier étage par un plancher en ciment armé, à même de supporter les charges nouvelles liées à la suppression des planchers des étages supérieurs. L'architecte réclame deuxièmement l'abandon d'une solution qui lui a été imposée fin janvier 1909 par le conservateur : la réduction du nombre de points d'appui du comble vitré du hall de sculpture, et leur isolement des murs entourant la cour, afin de faciliter la circulation lors des remaniements⁹³. En dépit de désaccords avec l'architecte, en particulier sur la question du plancher en béton du premier étage, le Conseil général des Bâtiments civils approuve les plans du troisième avant-projet dans sa séance du 6 mai 1909⁹⁴ ; en revanche, l'économie visée par Deruaz s'annule avec la révision du devis à hauteur de 1,4 millions de francs, y compris les imprévus⁹⁵.

⁹⁰ Antonin Dubost à Étienne Dujardin-Beaumetz, 22/11/1906, Arch. nat., F21 7758

⁹¹ Étienne Dujardin-Beaumetz à Hippolyte Deruaz, 20/02/1909 ; Étienne Dujardin-Beaumetz à Hippolyte Deruaz, 30/03/1909 ; Hippolyte Deruaz à Étienne Dujardin-Beaumetz 31/03/1909, Arch. nat., F21 6108.

⁹² Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg », 14/04/1909, Arch. nat., F21 6108 : coupe transversale et variante ; coupe transversale ; coupe longitudinale ; façade principale, avant aménagement ; comble du hall de sculpture (détails) ; plan du 1^{er} étage ; plan des sous-sols ; plan du rez-de-chaussée.

⁹³ Hippolyte Deruaz à Étienne Dujardin-Beaumetz, 10/04/1909, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁹⁴ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils du 6 mai 1909, Arch. nat., F21 6108.

⁹⁵ Procès-verbal de la séance du Conseil général des Bâtiments civils du 13 mai 1909, Arch. nat., F21 6108.

11.3 L'insoluble problème du financement de l'opération

11.3.1 Causes multiples de l'inflation du montant des travaux à engager

Entre 1907 et 1911, le montant estimé de l'opération de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice connaît une augmentation de 187%. L'amplitude de cette augmentation est en grande partie due à la sous-estimation initiale du coût des travaux par l'architecte, peut-être sous la pression du sous-secrétaire d'État, soucieux d'aller à contre-courant des critiques sur l'incapacité de l'État à maîtriser les dépenses publiques en matière de construction. Les premières estimations officielles qui varient entre 600 000 et 620 000 francs⁹⁶, correspondent à l'officialisation du projet dans la presse, en janvier 1907 ; après deux mois seulement, l'estimation du coût des travaux s'élève à 800 000 francs⁹⁷, soit une augmentation d'un tiers. En mars 1907, Hippolyte Deruaz propose à Étienne Dujardin-Beaumetz deux devis : l'un, ambitieux, évalué à 998 000 francs, l'autre, « réduit », évalué à 778 000 francs ; l'architecte explique au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts qu'il ne pense pas que « les résultats d'un nouvel examen et d'une nouvelle étude soient de nature à modifier, au moins quant à leur total, les chiffres des prévisions⁹⁸ ». C'est finalement l'estimation du devis réduit qui est prise en compte dans la demande de crédits aux Chambres, et étudiée par la Commission du budget en juillet 1907.

Le premier avant-projet présenté en juin 1908 comporte pourtant un devis évalué par l'architecte à 1,25 million de francs, imprévus et honoraires compris, soit une augmentation de 60% par rapport au devis réduit de 1907, et ce avant même la prise en compte des premières prescriptions du Conseil général des Bâtiments civils, en juillet 1908. Cette augmentation s'explique principalement par l'adoption, par la maîtrise d'ouvrage, de l'option la plus ambitieuse des études préliminaires de l'architecte, qui comprenait notamment la métamorphose de la façade, le réaménagement complet des jardins et le déchaussement de l'édifice pour créer un « saut-de-loup d'assainissement, d'éclairage et de sécurité⁹⁹ ». L'architecte anticipe d'ailleurs le fait que cet accroissement considérable du devis puisse constituer un obstacle à la validation du projet par le Conseil général des Bâtiments civils,

⁹⁶ Paul LAGARDÈRE, « Quelques-uns des projets de M. Dujardin-Beaumetz », *Le Petit Parisien*, 11/01/1907. « Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23/01/1907.

⁹⁷ Léonce BÉNÉDITE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (2/2) », *Musées et monuments de France*, 03/1907, n° 3, p. 39-41.

⁹⁸ Hippolyte Deruaz à Étienne Dujardin-Beaumetz, 21/03/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

⁹⁹ Hippolyte Deruaz, « Sous-Secrétariat d'État des Beaux-Arts. Musée du Luxembourg. Installation et aménagement dans l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice. Désignation et devis général sommaire des travaux, Devis n°1 », 18/03/1907, Arch. Mus. nat., 2HH4.

puis par la Commission du budget : « J'ai recherché par des modifications à réduire dans différentes hypothèses. Je n'ai pu parvenir à rien de défendable¹⁰⁰. »

Les variations suivantes du devis estimatif des travaux sont liées plus directement aux prescriptions des inspecteurs généraux des Bâtiments civils, qui infléchissent entre juillet 1908 et janvier 1909 le parti initial en orientant Deruaz vers une transformation toujours plus importante de l'existant, vis-à-vis de laquelle l'architecte était lui-même réticent. Après l'approbation du troisième avant-projet, le devis réévalué par le contrôleur général à 1,413 million de francs reste inchangé jusqu'en 1911. En novembre 1911, en effet, le contrôleur général de la Division des services d'architecture informe Paul Léon, son supérieur, que le devis général, révisé en mai 1909, n'est plus valable, car il est indexé sur les prix de l'édition 1900 de la Série des Bâtiments civils et palais nationaux, alors qu'il aurait dû l'être sur les prix de la Série de la Société centrale des Architectes et des Architectes DPLG ; l'actualisation du devis entraîne une augmentation de plus de 300 000 francs, portant le montant total des travaux à 1,726 millions francs, imprévus et honoraires compris. Cette actualisation du devis correspond à la dernière réévaluation du devis à la hausse ainsi qu'à la dernière valeur de référence, indiquée dans les projets de loi successifs entre 1912 et 1914.

11.3.2 L'écueil législatif

Le ministère des Finances qui, dès les premières rumeurs d'une possible désaffectation du séminaire de Saint-Sulpice, convoitait le bâtiment pour sa propre administration, aurait-il pu contribuer à retarder, voire faire échouer le projet de reconversion du séminaire au profit du Musée du Luxembourg ? Son rôle est pour le moins ambigu tout au long de la procédure de contrôle du projet architectural et de validation des crédits par les Chambres. Paul Léon, alors chef de cabinet de Dujardin-Beaumetz, semble lui donner un rôle considérable, dans la mesure où le ministre des Finances, « grand dispensateur des suprêmes autorisations fiscales¹⁰¹ », constitue la première instance de contrôle du budget envisagé pour l'opération. Alors que la maîtrise d'ouvrage envisage une adoption rapide des crédits par les Chambres, c'est la commission du Budget à la Chambre des députés qui retarde le processus en refusant, en juillet 1907, que la demande de crédits pour le transfert et l'aménagement du musée dans le séminaire soit comprise dans un cahier collectif de crédits supplémentaires ; « se réservant d'en faire l'objet d'un rapport spécial après examen approfondi¹⁰² », elle préconise la rédaction d'un projet de loi spécifique. On a vu que cette décision avait retardé de deux ans la

¹⁰⁰ Hippolyte Deruaz à Léonce Bénédict, 04/06/1908, Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹⁰¹ « Le Musée du Luxembourg transféré à Saint-Sulpice », *La Presse*, 10/04/1907.

¹⁰² Louis Barthou à Aristide Briand, s.d. [début août 1907], Arch. Mus. nat., 2HH4.

procédure d'affectation du séminaire à l'administration des Beaux-arts. A la suite de cette décision, Paul Planat pressent que la commission du Budget « semble disposée à se faire tirer fortement l'oreille, du côté où elle est le plus sourde » et pourrait doucher l'enthousiasme insatiable d'Étienne Dujardin-Beaumetz. Le rédacteur en chef de la *Construction moderne* prophétise « qu'il faudra des années et bien des crédits successifs pour mener à bonne fin la transformation tout à fait radicale qu'on veut faire subir à l'ancien Séminaire¹⁰³ ».

Cette obligation, pour l'administration des Beaux-arts, de s'inscrire dans une procédure de demande de crédits extraordinaires au Parlement, constitue effectivement le tournant du projet. Elle marque l'enlisement du processus dans une interminable suite de projets de loi, de rapports et d'avis, entre 1909 et 1914. Si pas moins de quatre projets de loi sont rédigés dans ce laps de temps, aucun ne dépasse le stade de la discussion à la Chambre des députés. Le premier est préparé conjointement par Joseph Caillaux, ministre des Finances, et Gaston Doumergue, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, le 14 juin 1909, à la suite de l'adoption par le Conseil général des Bâtiments civils du troisième avant-projet de Deruaz¹⁰⁴ (fig. 137). La chute du gouvernement Clémenceau en juillet 1909, si elle ne perturbe pas l'organigramme de l'administration des Beaux-arts, amène cependant au ministère des Finances Georges Cochery, dont la posture est ambiguë dans le débat sur le sort du Musée du Luxembourg : alors que le dépôt d'un projet de loi est annoncé pour la rentrée parlementaire¹⁰⁵, certains journalistes avancent que le ministre s'opposerait pourtant à consentir à accorder les crédits promis par son prédécesseur Caillaux¹⁰⁶. De fait, le projet de loi n'est pas repris après le changement de gouvernement et, alors que Cochery fait aboutir la procédure d'attribution du séminaire à l'administration des Beaux-arts en cosignant le décret d'affectation en novembre 1909, il étudie officiellement la possibilité, quelques mois plus tard, d'utiliser le séminaire pour y installer le ministère des Finances.

A partir des années 1890, en effet, la presse ne cesse d'alerter le gouvernement sur la nécessité de transférer ailleurs les ministères des Finances et des Colonies, installés respectivement dans l'aile Rivoli et dans le pavillon de Flore au palais du Louvre, et qui, de ce fait, représentent une menace permanente pour la conservation des collections et la sécurité des visiteurs, en raison de la présence de matériaux inflammables et de logements de fonction.

¹⁰³ Paul PLANAT, « Actualités : la distribution des récompenses », *La Construction moderne*, 13/07/1907.

¹⁰⁴ « Projet de loi relatif au transfert du Musée du Luxembourg à l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », 14/06/1909, Arch. nat., F21 6109.

¹⁰⁵ « Conseil des ministres », *La Croix*, 01/09/1909.

¹⁰⁶ Marcelle ADAM, « La vie de Paris. Du Luxembourg à Saint-Sulpice », *Le Figaro*, 04/10/1909.

En 1900, le critique d'art Arsène Alexandre prophétisait ainsi la destruction du Louvre par les flammes :

En un mot, ce sera le plus étonnant désastre, la ruine la plus superbement horrible, le malheur le plus colossal que l'on aura vu, peut-être, depuis la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie et si après cela aucun peuple, au monde peut nous disputer la palme du vandalisme et de l'incurie, il n'y a plus de justice rendue à notre administration¹⁰⁷.

Dix ans plus tard, alors que le projet de transfert du ministère des Colonies traîne en longueur, un incendie se déclare fin janvier 1910 dans le logement d'un fonctionnaire au palais du Louvre. Cet événement donne l'occasion au gouvernement de montrer qu'il sait faire preuve de réactivité : Dujardin-Beaumetz obtient l'accélération du déménagement du ministère des Colonies et prescrit une série de mesures relatives à l'éclairage et au chauffage, au remplacement des cloisons en bois par des cloisons en briques, à l'obligation pour les copistes de faire ignifuger leurs chevalets, échelles et tabourets, pour une enveloppe totale de 800 000 francs¹⁰⁸. Cochery profite d'une visite aux sinistrés de la crue centennale qui touche la capitale pour se rendre compte, par lui-même, du potentiel du séminaire. Il propose à son homologue Doumergue une alternative pour reloger le Musée du Luxembourg dans des conditions plus décentes : remettre au Domaine le terrain du dépôt des marbres, « qui serait transporté lui-même soit dans la partie des immeubles du séminaire qui ne serait pas utilisée, soit dans les locaux abandonnés par le Musée du Luxembourg¹⁰⁹ ».

Si Cochery ne met finalement pas sa proposition à exécution, l'instabilité gouvernementale entre la fin de l'année 1910 et le premier semestre de l'année 1911 achève de perturber l'avancée du processus. Alors qu'en janvier 1911, la direction des services d'architecture demande, sur la proposition d'Hippolyte Deruaz, une avance de crédits de 50 000 francs pour pouvoir commencer les travaux de réaménagement du séminaire¹¹⁰, Louis-Lucien Klotz, qui remplace Cochery au ministère des Finances, oppose deux conditions à la validation de principe de cette demande : que le projet soit évalué par le nouveau Comité technique des constructions institué auprès du ministère des Finances, et que la demande de crédits fasse l'objet d'un projet de loi spécial. Après une contestation adressée par le sous-secrétaire d'État Dujardin-Beaumetz à Joseph Caillaux¹¹¹, qui succède à Louis-Lucien Klotz le 2 mars 1911,

¹⁰⁷ Arsène ALEXANDRE, « Le Feu, le Louvre et les Salons », *Le Figaro*, 17/11/1900.

¹⁰⁸ « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/01/1910.

¹⁰⁹ Georges Cochery à Gaston Doumergue, 05/02/1910, Arch. nat., F21 6109.

¹¹⁰ Étienne Dujardin-Beaumetz à Louis-Lucien Klotz, 30/01/1911, Arch. nat., F21 6109.

¹¹¹ Étienne Dujardin-Beaumetz à Joseph Caillaux, 09/03/1911, Arch. nat., F21 6109.

c'est finalement ce dernier, qui retrouve son portefeuille de ministre le 27 juin suivant, qui cosigne le projet de loi¹¹² avec Théodore Steeg, son homologue à l'Instruction publique et des Beaux-arts (fig. 138) ; le crédit extraordinaire inscrit dans le projet de loi est alors de 200 000 francs. Le second projet de loi subit toutefois le même sort que le premier : alors que son dépôt est annoncé à la rentrée parlementaire, la chute de Joseph Caillaux¹¹³, qui entraîne avec lui son gouvernement, le repousse aux calendes grecques.

L'incapacité des gouvernements successifs à déposer et soumettre le projet de loi à l'examen des commissions parlementaires n'est pas sans répercussion dans la presse : le critique Gabriel Mourey, qui s'était déjà distingué en 1904 pour avoir publié dans sa revue *Les Arts de la vie*, une enquête sur la séparation de l'Art et de l'État, laisse cependant entendre que Louis-Lucien Klotz, reconduit à son poste de ministre des Finances, semble armé des meilleures intentions vis-à-vis du Musée du Luxembourg. Commentant le principe d'une avance de crédits d'un montant de 200 000 francs, Mourey prédit « qu'à ce train-là, il ne nous faudra pas attendre moins de neuf ans pour voir nos collections d'art moderne logées dans des locaux dignes d'elles¹¹⁴ ». C'est pourtant Klotz qui, une nouvelle fois, cosigne avec son homologue Camille Guist'hau¹¹⁵ un troisième projet de loi, officiellement déposé à la Chambre lors de la seconde séance du 29 mars 1912 (fig. 139). Le dépôt effectif du projet de loi attendu depuis 1909 entraîne son examen respectivement par la commission l'Enseignement et des Beaux-arts et par celle du Budget à la Chambre des députés.

11.3.3 Dissensions entre le gouvernement et la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts

La procédure d'examen du projet de loi sur le transfert du Musée du Luxembourg donne lieu à une réactualisation du serpent de mer du déménagement du ministère des Finances. La commission de l'Enseignement et des Beaux-arts à la Chambre des députés, estimant que l'urgence réside moins dans le transfert du Musée du Luxembourg que dans le déménagement du ministère, adopte le 7 juin 1912 une motion des députés Théodore Reinach¹¹⁶ et Jules

¹¹² « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », version préparatoire (version du projet de loi du 14/06/1909 revue et corrigée), s.d. [07/1911], Arch. nat., F21 6109.

¹¹³ Le gouvernement Caillaux démissionne à la suite d'un différend entre Joseph Caillaux et Justin de Selves, au sujet de tractations secrètes avec l'Allemagne.

¹¹⁴ Gabriel MOUREY, « Une œuvre nécessaire », *Paris-journal*, 21/01/1912.

¹¹⁵ « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°1844 au procès-verbal de la 2^e séance du 29 mars 1912, Arch. nat., F21 6109 ; cette version du projet de loi reprend l'exposé des motifs de la première version de Doumergue et Caillaux.

¹¹⁶ Théodore Reinach (1860-1928), député républicain de la Savoie de 1906 à 1914. Docteur en droit et en lettres, professeur de numismatique, sa passion pour l'Antiquité l'incite à faire construire pour sa famille la Villa Kérylos à Beaulieu-sur-mer, reconstitution idéalisée d'un palais grec.

Delahaye, visant à demander une expertise supplémentaire quant à la possibilité d'un transfert croisé du ministère des Finances au séminaire de Saint-Sulpice et du Musée du Luxembourg dans les locaux occupés au palais du Louvre par le ministère¹¹⁷ ; la commission charge le député Étienne Fournol de réaliser cette expertise et de rédiger un rapport. L'opposition frontale de la commission au projet défendu par l'administration des Beaux-arts entraîne immédiatement une double polarisation des positions dans la presse, que révèle notamment la « petite guerre » entre *La Lanterne*, journal satirique, et *L'Univers*, quotidien catholique :

L'Univers proteste avec véhémence contre le projet de transfert du ministère des finances dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice. On a beau représenter que cela aurait pour effet de supprimer une cause possible d'incendie pour le musée du Louvre, cela laisse *L'Univers* bien indifférent. Pour lui, une seule chose importe : qu'un immeuble où l'on élevait de futurs frocards ne serve à rien, comme les frocards eux-mêmes¹¹⁸.

Le positionnement de *L'Univers* trahit en outre la persistance du refus, par les journaux catholiques, d'une réutilisation du séminaire de Saint-Sulpice pour un usage non religieux. De son côté, le *Journal des débats* adopte une position marginale : le quotidien met en doute la pertinence d'une reconversion du séminaire, et semble se ranger à l'idée d'une démolition-reconstruction du bâtiment¹¹⁹.

Un échange de correspondance entre Léonce Bénédicté et le député Alexandre Lefas¹²⁰, membre de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts, remet toutefois en question les motivations officiellement reconnues par la commission. Insistant sur le fait que le séminaire est, d'après lui, définitivement inadapté à l'installation d'un musée, le député informe le conservateur qu'« il n'est pas question d'enlever le Musée du Luxembourg de la place qu'il occupe actuellement, pour le transporter au Louvre. Seulement, entre la création d'un nouveau musée, et l'aménagement du surplus des galeries du Louvre, nous trouvons qu'au point de vue de la sécurité du Louvre, qui est perpétuellement menacée par le Ministère des Finances, au point de vue de l'incendie, nous devons opter pour la sécurité du Louvre¹²¹. » La mise au point de Lefas confirme le caractère secondaire du relogement du Musée du

¹¹⁷ « Le transfert du musée du Luxembourg », *Le Journal*, 07/06/1912 ; « Le ministère des Finances au séminaire Saint-Sulpice », *Le Temps*, 08/06/1912.

¹¹⁸ « Petite guerre », *La Lanterne*, 09/06/1912.

¹¹⁹ « Échos », *Journal des débats*, 09/06/1912.

¹²⁰ Alexandre Lefas (1871-1950), député républicain démocrate d'Ille-et-Vilaine de 1902 à 1919 et de 1924 à 1932, puis sénateur du même département de 1933 à 1941.

¹²¹ Alexandre Lefas à Léonce Bénédicté, 14/06/1912, Arch. Mus. nat., 2HH4.

Luxembourg dans la hiérarchie des chantiers prioritaires relatifs aux musées nationaux, d'après la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts.

Plusieurs paramètres viennent pourtant fragiliser et décrédibiliser la position défendue par la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts : la résistance de Léonce Bénédict non seulement à l'idée d'un rapprochement du Louvre et du Musée du Luxembourg, dont les missions sont, selon lui, incompatibles, mais aussi à la menace d'un déracinement du musée de son milieu d'origine¹²² ; la visite de Louis-Lucien Klotz au séminaire de Saint-Sulpice, au cours de laquelle le ministre des Finances se rend compte par lui-même que le bâtiment, même reconstruit, ne suffirait pas à contenir tous les services de son administration ; le coût exorbitant du déménagement et de l'installation du ministère dans le séminaire. La commission se retire donc du bras de fer engagé avec le gouvernement ; les conclusions du rapport du député Étienne Fournol vont dans le sens de l'impossibilité d'un transfert du ministère des Finances au séminaire¹²³ (fig. 140).

11.3.4 Le projet de loi face à la multiplication des convoitises et des résistances

Le projet de loi relatif au transfert du Musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice fait parallèlement l'objet d'un examen par la commission du Budget, avant d'être discuté en séance plénière par la Chambre des députés pour son éventuelle adoption. L'administration des Beaux-arts dispose, en la personne de Julien Simyan, rapporteur de la commission du Budget, d'un allié de taille : ardent défenseur du relogement du Musée du Luxembourg depuis le début des années 1900, le député avait plaidé la cause du musée dans son rapport sur le budget des Beaux-arts à la Chambre, pour l'exercice 1903. Logiquement, le rapport¹²⁴ qu'il dépose le 17 février 1913 est favorable au projet de loi, qui n'est cependant pas discuté avant la seconde session parlementaire (fig. 141).

Alors qu'Hippolyte Deruaz supervise le transfert au séminaire d'environ cinq à six-cents tableaux, et que plusieurs journaux¹²⁵ annoncent le début des travaux d'aménagement vers la fin août 1913, l'administration des Beaux-arts est confrontée aux prétentions d'une administration concurrente : le ministère du Travail, à l'étroit dans l'ancien archevêché de

¹²² « Au Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 22/08/1912.

¹²³ Étienne Fournol, « Avis présenté au nom de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts sur le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2596 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 mars 1913.

¹²⁴ Julien Simyan, « Rapport fait au nom de la commission du Budget chargée d'examiner le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2531 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 17 février 1913.

¹²⁵ « Nos échos. On dit que... », *L'Intransigeant*, 20/08/1913 ; « A travers Paris », *Le Figaro*, 22/08/1913.

Paris. La presse réagit immédiatement à cette nouvelle menace de réaffectation du séminaire : *Comoedia* et *Gil Blas*, notamment, exhortent Léon Bérard, sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, à ne pas céder au lobbying exercé par ministre du Travail, Henry Chéron¹²⁶. Le critique d'art Louis Vauxcelles, en particulier, résume à la fois l'impatience et l'exaspération du champ artistique face à ce nouveau rebondissement :

Faut-il donc – ô roue d'Ixion du journalisme ! – refaire le même article tous les trois mois ? Cette question du transfert nécessaire des collections du Luxembourg au séminaire Saint-Sulpice, nous pouvions la croire résolue. Gouvernement, Parlement, opinion publique, tout le monde semblait d'accord. Et notre éminent ami M. Léonce Bénédict, le conservateur, avait, d'accord avec M. Deruaz, architecte du musée, mis à jour un projet excellemment étudié, que les Bâtiments civils d'abord, et M. Simyan, rapporteur du budget des Beaux-Arts, ensuite, avaient fait leur. Eh ! bien, tout est à recommencer¹²⁷ !

Dans un tel contexte, Léonce Bénédict se voit contraint d'organiser un contre-lobbying : le conservateur charge son ami, le peintre Alfred Roll, président de la Société nationale des beaux-arts depuis 1905, de l'épauler dans ce combat :

Voyez donc le Président du Conseil – qui est votre ministre – et même Bérard, et le Président de la République. M. Simyan, rapporteur du budget des Beaux-arts, qui nous est tout acquis, s'offre à vous accompagner dans ces visites pour vous appuyer de son activité parlementaire. [...] Le Président du Sénat, M. A. Dubost, s'est occupé avec activité à faire mettre le projet à l'ordre du jour, ce qui est [...]. Mais on rencontre des résistances du côté du Ministre du Travail qui veut mettre la main sur les locaux et du Ministre des Finances qui veut serrer sa bourse. Le Ministre du Travail veut s'installer partout. Le Luxembourg ne peut-être qu'au Luxembourg. Il faut d'un élan unanime vaincre ces résistances. Je m'y occuperai de mon côté, mais il ne faut pas qu'on me voie toujours seul en guerre. Il faut qu'on sache l'émotion [causée] dans le peuple des artistes par les projets annoncés. Il faut rappeler que l'État a pris des engagements, qu'il doit les tenir¹²⁸.

Bénédict bénéficie d'un délai supplémentaire pour mobiliser le champ artistique et les principaux acteurs du projet. Prévue pour le 27 novembre 1913, la première délibération à la Chambre a finalement lieu le 18 décembre suivant, après l'arrivée de Paul Jacquier au sous-secrétariat d'État, à la faveur du changement de gouvernement survenu le 2 décembre ; elle est marquée par le long réquisitoire du député Jules Delahaye, qui scelle définitivement le sort du projet de loi. Jules Delahaye¹²⁹, licencié en droit et archiviste-paléographe, est élu député d'Indre-et-Loire en 1889 sous la bannière boulangiste, et se fait rapidement remarquer à la

¹²⁶ « Le transfert du Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 08/09/1913 ; « A qui le Séminaire de Saint-Sulpice ? M. Chéron veut y entrer... le Musée du Luxembourg s'y trouve déjà », *Comoedia*, 10/09/1913.

¹²⁷ Louis VAUXCELLES, « Les Arts. Le transfert du Luxembourg », *Gil Blas*, 11/09/1913.

¹²⁸ Léonce Bénédict à Alfred Roll, 05/11/1913, BCMN, 0375 (03), ff 38-39.

¹²⁹ Jules Delahaye (1851-1925).

Chambre par son antisémitisme, son catholicisme radical et ses talents de polémiste. Le député, membre de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts, organise son entreprise de déstabilisation du projet défendu par le gouvernement en trois temps : d'abord, la diabolisation du conservateur par la remise en question de ses compétences, et l'assimilation de son projet de « grand musée de l'art contemporain tout entier » au caprice d'un fonctionnaire mégalomane en quête de consécration professionnelle ; ensuite, la démonstration de l'incapacité de l'administration des Beaux-arts à contrôler ses acquisitions et faire respecter par le Musée du Luxembourg une plus grande rigueur dans la gestion des collections et dans le choix des œuvres exposées ; enfin, la décrédibilisation du projet architectural, par l'insistance sur des points de désaccords ou de doute entre le Conseil général des Bâtiments civils et l'architecte, notamment les questions de l'éclairage des salles du rez-de-chaussée et de la solidité des murs après la suppression des planchers des deuxième et troisième étages. Delahaye laisse ainsi planer le doute sur le fait que le projet validé en mai 1909 n'ait pas fait l'objet d'un véritable consensus sur les questions les plus techniques : « je sais bien que l'entente a fini par se faire, mais vous allez voir dans quelles conditions et si une pareille entente vous promet autre chose qu'une dérision et peut-être un désastre sans précédent dans l'histoire de nos musées¹³⁰».

Le long réquisitoire de Jules Delahaye, qui plaide finalement pour un nouvel examen du projet de loi par la commission du Budget, est interrompu par la décision du président de renvoyer à une autre séance la suite de la délibération, en raison de l'heure tardive. Les comptes-rendus du discours de Delahaye dans la presse révèlent une nouvelle fois les clivages entre journaux clairement conservateurs et journaux républicains : ainsi, alors que *Le Gaulois* et *La Croix* se réjouissent chacun à leur manière de l'entreprise de déstabilisation menée par le député, le premier en le paraphrasant¹³¹, le second en publiant les répliques les plus incisives¹³², le *Petit Parisien*, fidèle à sa ligne pro-républicaine et anticléricale¹³³, et le *Gil Blas*, s'insurgent au contraire de la capacité de nuisance de ce député, dont ils remettent en question la légitimité de l'intervention dans le débat. Pour le critique Louis Vauxcelles, en particulier, la posture idéologique de Delahaye l'empêche de se placer du point de vue de l'intérêt général :

¹³⁰ Délibération sur le projet de loi relatif au travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire Saint-Sulpice, procès-verbal de la seconde séance de la Chambre des députés du 18 décembre 1913.

¹³¹ Georges FOUETTER, « Projet de transfert du musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 19/12/1913.

¹³² « Le transfert du Musée du Luxembourg dans l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice », *La Croix*, 20/12/1913.

¹³³ « Le Musée du Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 19/12/1913.

Si vous croyez que ce gentilhomme se soucie de nos intérêts artistiques, et d'un aménagement meilleur de la salle Caillebotte ou d'une salle Rodin, et de l'entrée de Bonnard ou de Marquet au Luxembourg, vous êtes vraiment candide. Non pas. M. Delahaye ne vise qu'un double but : restaurer l'ancienne affectation du séminaire et faire échec à un ministère républicain. M. Delahaye est catholique et royaliste, ce qui est son droit. Mais le Luxembourg n'est ici qu'un prétexte, une machine de guerre¹³⁴.

La suite des délibérations sur le projet de loi est systématiquement ajournée avant la séparation des Chambres, puis à la rentrée parlementaire de 1914, en dépit de plusieurs tentatives infructueuses de Julien Simyan et de Marcel Sembat, pour relancer le débat à la Chambre à la faveur des discussions sur le budget. Le 20 juin 1914, Paul Léon, chef de la division des services d'architecture, s'enquiert auprès du nouveau sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Albert Dalimier, de l'existence d'un projet de loi actualisé¹³⁵. Un nouveau projet est manifestement mis à l'étude sous la direction de Victor Augagneur, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, et de Joseph Noulens, ministre des Finances¹³⁶ ; il ne sera, en raison des événements de l'été 1914, jamais déposé.

11.3.5 Faire du projet de reconversion du séminaire un exemple de maîtrise des dépenses publiques ?

La procédure de validation, par les Chambres, du projet de loi relatif au projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, subit directement les répercussions du scandale de la reconstruction de l'Imprimerie nationale. Ce projet, mené à l'initiative d'Arthur Christian, nommé directeur de l'établissement en mai 1895, devait être autofinancé par la vente du terrain sur lequel était situé l'hôtel de Rohan, siège de l'Imprimerie nationale depuis 1809. Menacé de démolition, l'hôtel de Rohan avait finalement été classé grâce à la mobilisation de plusieurs instances et sociétés dédiées à la protection du patrimoine¹³⁷ ; il avait alors fallu demander aux Chambres des crédits spéciaux pour financer l'acquisition d'un terrain ainsi que la reconstruction elle-même. Les conflits entre le directeur de l'établissement et l'architecte retardèrent le chantier et occasionnèrent d'innombrables dépassements de budget, au point qu'il fut nécessaire de créer une commission extraparlamentaire pour arbitrer une situation devenue particulièrement problématique¹³⁸.

¹³⁴ Louis VAUXCELLES, « M. Delahaye et le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 19/12/1913.

¹³⁵ Paul Léon à Albert Dalimier, 20/06/1914, Arch. nat., F21 6109.

¹³⁶ « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », s.d. [06 ou 07/1914], Arch. nat., F21 6019.

¹³⁷ En particulier la Commission du Vieux Paris, ainsi que la Société des amis des monuments parisiens et la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France. Ruth FIORI, *L'invention du vieux Paris*, op. cit., p. 137-142.

¹³⁸ Cécile BERTRAN-HUMBERT, « Les bâtiments de l'Imprimerie nationale », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2006, vol. 11, n°1, p. 9-19.

C'est à la fois pour décourager les modifications du projet en cours de chantier, limiter les conflits de compétence et prévenir les dépassements de l'enveloppe budgétaire, que le député républicain progressiste Louis Marin¹³⁹ dépose, en 1912, une proposition de loi visant à contraindre l'administration des Beaux-arts à organiser un concours entre entrepreneurs pour l'attribution du marché de maîtrise d'œuvre de l'opération de reconversion du séminaire (fig. 142). Marin appuie son exposé des motifs précisément sur le contre-exemple de l'Imprimerie nationale, pour la reconstruction de laquelle « 6 millions de crédits ont déjà été votés sans qu'on sache encore si la dépense s'arrêtera¹⁴⁰ ». Le député propose ainsi le système de l'adjudication par concours, qui doit permettre de désigner l'entreprise la plus à même de réaliser les plans de l'architecte du gouvernement dans les limites d'une enveloppe budgétaire forfaitaire. Revue et corrigée par Marin en 1913, la proposition de loi devient proposition d'amendement au projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du séminaire de Saint-Sulpice¹⁴¹. L'amendement¹⁴² est déposé une semaine après la première délibération sur le projet de loi, le 24 décembre 1913 (fig. 143) ; il n'a vraisemblablement jamais été discuté en séance.

L'administration des Beaux-arts, tutelle de la division des services d'architecture et du Conseil général des Bâtiments civils, est implicitement visée par la proposition de loi puis l'amendement de Louis Marin. Un document anonyme et non daté contient les éléments d'une contestation de la démarche de Louis Marin : l'auteur, agent non identifié de l'administration des Beaux-arts, y précise que cette administration ne peut être tenue pour responsable des dépassements de crédits du projet de reconstruction de l'Imprimerie nationale, dans la mesure où la maîtrise d'ouvrage était assumée par le ministère de la Justice ; d'après cette même note, les travaux exécutés depuis une décennie sous la maîtrise d'ouvrage de l'administration des Beaux-arts n'ont donné lieu à aucun dépassement – dans certains cas, comme la construction

¹³⁹ Louis Marin (1871-1960), se forme d'abord au droit avant de se consacrer à l'ethnographie et à l'histoire ; il s'engage parallèlement en politique, se faisant élire député de Meurthe-et-Moselle, son département de naissance, dès 1905, mandat qu'il occupa sans interruption jusqu'en 1951. Au moment des discussions sur le projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, il n'a pas encore occupé de fonction ministérielle – il fut plusieurs fois ministre après la première guerre mondiale.

¹⁴⁰ Louis Marin, « Proposition de loi tendant à appliquer à la transformation de l'ancien grand séminaire de Saint-Sulpice en Musée national ou en Ministère des Finances la méthode de l'adjudication au concours », annexe n°1968 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 juin 1912.

¹⁴¹ Louis Marin, « Proposition de loi tendant à appliquer à la transformation de l'ancien grand séminaire de Saint-Sulpice en Musée national ou en Ministère des Finances la méthode de l'adjudication au concours », annexe n°1968 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 juin 1912, tirage avec corrections manuscrites probablement de la main de Louis Marin lui-même, Arch. nat., F21 6109.

¹⁴² Louis Marin, « Amendement au projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », séance de la Chambre des députés du 24 décembre 1913, Arch. nat., F21 6109.

du nouveau siège de la Cour des Comptes, « un reliquat de plusieurs centaines de mille francs sur les crédits votés¹⁴³ » a été restitué au Trésor.

11.3.6 Inacceptables financements privés

L'anticipation de la résistance du ministère des Finances et de la commission du Budget à valider les demandes de crédits pour l'opération de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice conduit les acteurs du projet, qu'ils soient issus du champ politique ou du champ artistique, à imaginer des solutions pour obtenir un financement, sinon intégral, du moins partiel, de l'opération, à l'aide de fonds d'origine privée. Les solutions de la concession et de la loterie sont les premières à être évoquées publiquement. Avant même l'affectation du séminaire à l'administration des Beaux-arts et la réalisation des premières études par Hippolyte Deruaz, Léonce Bénédict avait déjà reçu le soutien de deux banquiers collectionneurs, Isaac de Camondo et Joanny Peytel¹⁴⁴, qui proposaient d'avancer les fonds nécessaires à la reconversion du séminaire, et le remboursement de l'avance par annuité¹⁴⁵. Le principe de la concession supposait l'instauration d'un droit d'entrée au musée, solution qui avait, nous l'avons vu, divisé les champs artistique et politique dans les années 1890. Pour cette même raison, la solution de la concession ne fut jamais sérieusement considérée comme une source de financement possible pour le projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice.

Le système de la loterie, également envisagé par Léonce Bénédict entre 1902 et 1904, resurgit à partir de 1905 comme alternative possible à l'impossibilité du recours à la concession. Il n'est pas étonnant de trouver, au nombre des défenseurs de cette solution dans le champ politique, le député Charles Maurice Couyba, qui en rappelle la pertinence dans son rapport sur le budget des Beaux-arts pour l'exercice 1907 :

à défaut du produit des entrées payantes – système dont on ne veut pas, par une prévention assez peu fondée – le principe même d'une loterie destinée à pourvoir des fonds nécessaires [à] l'entreprise demeure excellent et, en 1902, nous en avons escompté, avec M. Bénédict, les heureux effets¹⁴⁶.

¹⁴³ Note anonyme sur papier en-tête « Chambre des députés », s.d. [1912 ou 1913], Arch. nat., F21 6109. La construction du palais Cambon, nouveau siège de la Cour des Comptes, l'un des serpents de mer les plus fameux de la Troisième République, fut exécutée entre 1898 et 1912 sous les directions successives de Constant Moyaux, auteur du projet, et de Paul Guadet.

¹⁴⁴ Joanny Benoît Peytel (1844-1924) fut notamment directeur de la Compagnie de l'Ouest Algérien, président du conseil d'administration du Crédit algérien et directeur du Crédit foncier. En tant que collectionneur, il est connu pour avoir donné au Louvre en 1914 *La Singerie* de Watteau, l'*Autoportrait* de Millet, l'*Allée à l'Automne* de Sisley.

¹⁴⁵ [Léonce Bénédict ?], note manuscrite, s.d. [ca. fin 1905/début 1906], Arch. nat., F21 6109.

Isolé dans le champ politique, Couyba n'en est pas moins soutenu dans sa démarche par certains journaux, en particulier le *Gil Blas*, qui se prononce, à deux reprises au moins, en faveur de la solution de la loterie. Louis Vauxelles, en 1905, puis Géo Kerbrat, en 1908, convoquant chacun le précédent de la loterie des Arts décoratifs, estiment qu'une loterie permettrait de rassembler à coup sûr les fonds nécessaires au financement de l'opération¹⁴⁷. Kerbrat, notamment, indique que Peytel et Camondo, prenant acte de l'impossibilité d'une application du système de la concession, ont fait leur le projet de loterie soutenu par Couyba¹⁴⁸. Cette solution se heurte cependant, en 1908, à un débat sur la réglementation des loteries, la protection des concessionnaires et celle des œuvres au bénéfice desquelles les loteries sont organisées, à la suite d'une interpellation du député libéral Anthime-Ménard¹⁴⁹. Au cours de la discussion qui a lieu en séance du 11 juillet 1908, Georges Clémenceau, chef du gouvernement et ministre de l'Intérieur, s'engage à ajourner le lancement de nouvelles loteries tant que les loteries déjà autorisées et lancées n'auront pas été liquidées¹⁵⁰. Après cette date, la solution de la loterie n'est plus évoquée publiquement comme une solution possible pour le financement de l'opération de reconversion du séminaire.

L'impossible recours à la concession ou à la loterie incite Léonce Bénédicté à chercher une troisième voie dès la fin de la première décennie de 1900. Ses liens privilégiés avec le marchand, collectionneur et mécène américain d'origine germanique Hugo Reisinger¹⁵¹ lui permettent d'envisager la solution du philanthropisme. Dans un premier temps, Reisinger se montre frileux quant à l'idée de dépenser des millions de dollars pour financer l'opération de reconversion du séminaire, alors que New York ne dispose pas encore d'un véritable palais pour les expositions artistiques ; une telle fuite de capitaux vers la France risquerait de soulever les protestations des artistes et des journaux, « toujours prompts à montrer leur patriotisme¹⁵² ». Bénédicté parvient finalement à convaincre Reisinger de financer le projet à hauteur d'un million de francs. Cette proposition est néanmoins rejetée par la Chambre des

¹⁴⁶ Charles Maurice COUYBA, « Annexe au rapport fait au nom de la Commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général de l'exercice 1907 », annexe n°344 au procès-verbal de la 2^e séance de la Chambre des députés du 13 juillet 1906.

¹⁴⁷ Louis VAUXELLES, « Notes d'art. A propos du Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 31/03/1905.

¹⁴⁸ Géo. KERBRAT, « Pour le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 14-15/07/1908.

¹⁴⁹ Séance de la Chambre des députés du 11 juillet 1908.

¹⁵⁰ *Journal officiel de la République française. Débats parlementaires. Chambre des députés*, 11/07/1908, p. 1692-1698.

¹⁵¹ Hugo Reisinger (1856-1914), fut l'un des principaux mécènes du Metropolitan Museum et l'un des facilitateurs des échanges culturels américano-germaniques avant la première guerre mondiale. Il avait prévu d'organiser en 1914 une exposition d'art américain à Paris, en collaboration avec Léonce Bénédicté.

¹⁵² « [...] the American artists would complain bitterly, and the newspapers, who always like an opportunity to show their patriotism, would make a terrible noise. » Hugo Reisinger à Léonce Bénédicté, 30/12/1910, Arch. Mus. nat., 2HH4.

députés en 1912 ; dans son rapport sur le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du séminaire, le député Julien Simyan donne l'explication officielle de ce refus :

Nous devons rendre hommage ici à la générosité d'un étranger, un Américain, grand ami de notre Musée national du Luxembourg qui a offert, il y a quelques mois, d'avancer les fonds nécessaires à l'aménagement. Nous n'avons pas accepté : nous sommes assez riches pour offrir à nos artistes contemporains le palais dont ils ont besoin ; mais nous serions coupables d'avoir refusé, si nous n'étions pas décidés à accorder immédiatement les crédits nécessaires aux travaux¹⁵³.

La presse, quand elle ne s'offusque pas de ce refus du philanthropisme étranger, s'en amuse en tournant en ridicule la méfiance de l'État vis-à-vis du mécénat et l'excès de patriotisme dont font preuve certaines des personnalités les plus importantes de l'État. Ainsi, l'écrivain et journaliste Jean-Jacques Brousseau met en scène un dialogue imaginaire entre Léonce Bénédict et Hugo Reisinger, puis entre Bénédict et le président du Sénat, Antonin Dubost :

Enfin, tout dernièrement, un milliardaire américain s'en fut trouver M. Bénédict, conservateur du musée du Luxembourg. Il lui confia son affliction de voir nos peintres contemporains si misérablement installés dans un bâtiment de fortune. L'été, les toiles s'y rissolent comme des gaufres : l'hiver, elles s'y havissent comme des harengs saurets !... Cette geôle est vraiment une chambre de torture pour les tableaux modernes !

— Combien vous faudrait-il, demanda le bon Crésus, pour donner à vos peintres et à vos sculpteurs un palais digne de leur talent ?

— Avec un million on en verrait la farce.

— En voici deux, et bâtissez-le.

Là-dessus, M. Bénédict dansa comme feu David devant l'Arche Sainte. Il ne fit qu'un bond jusque chez son voisin, le président du Sénat, dont le musée du Luxembourg n'est qu'une dépendance.

L'honorable M. Antonin Dubost l'écouta gravement. Il ne se dérida point. Même, sa mine constitutionnelle s'allongea, si tant est que cela soit encore possible. Et, d'un air fort rogue :

— Voire ! Monsieur le conservateur, y pensez-vous ? Je vous croyais patriote ! Comment la République pourrait-elle accepter l'argent étranger ? Elle sait ce qu'elle doit à ses artistes.

— Mais, le leur donne-t-elle ?

— Non, sans doute. Les temps sont trop durs. Mais, soyez assuré que nous ne perdons pas de vue les intérêts de l'art. Nous ne tolérerons pas que des intrus se mêlent de faire, chez nous, le bien que nous ne pouvons pas réaliser¹⁵⁴.

Cette forme de protectionnisme est d'autant plus ambiguë que dans le même temps, entre 1912 et 1913, l'État s'ouvre au mécénat étranger en acceptant, pour le Musée du Luxembourg, la donation de peintures de l'école anglaise proposée par le magnat de

¹⁵³ Julien Simyan, « Rapport fait au nom de la commission du Budget chargée d'examiner le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2531 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 17 février 1913.

¹⁵⁴ Jean-Jacques BROUSSEAU, « Chronique de Paris », *Gil Blas*, 20/02/1914.

l'industrie minière sud-africaine et collectionneur britannique Edmund Davis¹⁵⁵. L'État accepte donc désormais le mécénat étranger quand il permet l'enrichissement des collections artistiques nationales, mais le refuse quand il remet en question sa capacité à assumer, de manière autonome, son rôle de bâtisseur au service du rayonnement international du pays. Dans tous les cas, ces différentes propositions de recours à des capitaux privés, étrangers ou non, n'ont pas pour vocation à remettre en question ni même à se substituer à l'intervention de l'État dans le champ artistique, mais simplement à accélérer la mise en œuvre d'un projet nécessaire pour maintenir le rayonnement culturel national. L'idée d'un partenariat entre l'État et le mécénat privé prévaut donc encore, avant la Grande Guerre, sur l'hypothèse d'un inévitable divorce entre l'Art et l'État.

11.4 Formes et acteurs de la mobilisation collective

L'étude des formes de mobilisation à l'occasion du projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice au bénéfice du Musée du Luxembourg tend à montrer que les différentes catégories d'acteurs impliquées ne sont pas, bien au contraire, dans une posture d'opposition à l'interventionnisme de l'État dans le champ artistique, mais bien dans une démarche de pression exercée sur les agents et les instances représentatives de l'État afin de faire aboutir le processus. Cette mobilisation collective est à la fois intense et récurrente ; elle est principalement le fait de deux catégories d'acteurs clairement identifiées : le champ artistique, d'une part, et plus précisément les sociétés artistiques et la Société des Amis du Luxembourg, et d'autre part les collectifs de citoyens et de commerçants du quartier. Elle témoigne des répercussions négatives à la fois sur la vie économique du quartier et pour les intérêts des artistes représentés dans les collections du musée.

11.4.1 Mobilisation des habitants et commerçants

Jusqu'au début des années 1900, la mobilisation collective des habitants du quartier avait été plutôt informelle et difficile à documenter, à l'exception d'une pétition déposée en 1901 sur le bureau du Sénat pour protester contre l'idée d'une reconstruction *in situ* du musée dans le jardin du Luxembourg. Cette fois, les habitants se mobilisent non pas contre le projet de reconversion du séminaire au profit du musée, mais pour son accélération. Fin janvier 1909, après l'examen du premier avant-projet de Deruaz par le Conseil général des Bâtiments civils, c'est d'abord Jean Rousselet, avocat à la Cour d'Appel, qui adresse au président du Conseil, Georges Clémenceau, une demande d'audience au nom du Comité républicain du quartier de

¹⁵⁵ Sur l'histoire de cette donation et le contenu de la collection, cf. Olivier MESLAY, « La Collection de Sir Edmund Davis », 48/14, *La revue du Musée d'Orsay*, n°8, printemps 1999, p. 40-49.

l'Odéon, qu'il préside¹⁵⁶. La délégation est finalement reçue le 4 mars 1909 au sous-secrétariat des Beaux-arts, où elle dépose une pétition (fig. 144). Le profil socio-professionnel des pétitionnaires est particulièrement diversifié : typographe, représentant de commerce, épicier, restaurateur, tailleur, employé... Leurs revendications expriment non seulement l'impatience des habitants du quartier, inquiets de ne pas voir aboutir un projet officiellement annoncé en 1907, mais aussi des attentes liées à la fois à la métamorphose du bâtiment du séminaire et à la redynamisation de la place Saint-Sulpice :

De longs mois se sont passés depuis cette époque. Malgré cela, cet édifice peu esthétique est resté vide, inutile, et par conséquent porte atteinte aux intérêts des habitants de notre quartier. Son mauvais état de propreté chasse de la place déjà peu animée tous ceux qui pourraient donner un peu de vie à cet endroit de Paris, qui mériterait cependant qu'on lui porte intérêt¹⁵⁷.

Alors que le projet de loi relatif au transfert du Musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice n'a toujours pas été déposé ni discuté, le président de la sixième section de la Ligue Syndicale pour la défense des intérêts du travail, du commerce et de l'industrie et l'Union Fédérative des commerçants français¹⁵⁸ réunies, adresse, le 8 mars 1911, moins d'une semaine après un changement de gouvernement, une pétition à Étienne Dujardin-Beaumetz, reconduit au poste de sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts. Le contenu de cette pétition suggère, en négatif, l'importance économique de l'ancien séminaire et d'autres congrégations, dont la disparition a mis en péril l'équilibre économique et sociale du quartier :

Les petits commerçants et industriels ont été lésés dans leurs intérêts depuis ce temps et ils seraient heureux que le malaise cesse en redonnant aux quartiers Notre-Dame-des-Champs et de l'Odéon un regain d'animation et de prospérité, qu'ils attendent de l'ouverture du nouveau musée¹⁵⁹.

La réception de cette pétition précipite vraisemblablement l'envoi, par Dujardin-Beaumetz, d'une relance au ministre des Finances, Joseph Caillaux, au sujet de la demande d'une avance de crédits réclamés par Deruaz pour commencer les travaux d'aménagement au séminaire¹⁶⁰. La même pétition est adressée à Léonce Bénédict, quelques jours plus tard¹⁶¹. Au mois d'août

¹⁵⁶ Jean Rousselet à Georges Clémenceau, 20/01/1909, Arch. nat., F21 6109.

¹⁵⁷ Pétition adressée aux pouvoirs publics par le Comité républicain du quartier de l'Odéon, 03/1909, Arch. nat., F21 6109.

¹⁵⁸ L'Union fédérative des commerçants français est issue d'une scission, en 1910, dans la fédération des commerçants-détaillants.

¹⁵⁹ Pétition adressée au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts par L. Caignot, président de la 6^e section de la Ligue Syndicale et l'Union Fédérative des commerçants français réunies, 08/03/1911, Arch. nat., F21 6109.

¹⁶⁰ Cf. *supra*, 10.3.2.

¹⁶¹ Pétition adressée au conservateur du Musée du Luxembourg par L. Caignot, président de la 6^e section de la Ligue Syndicale et l'Union Fédérative des commerçants français réunies, 19/03/1911, Arch. Mus. nat., 2HH4.

suivant, la perspective d'un aboutissement prochain de la phase législative du projet est associée, par le groupement syndical à l'origine de cette seconde pétition, à l'action décisive des agents de l'État qu'il avait sollicités¹⁶².

11.4.2 Mobilisation du champ artistique

Le printemps 1911 coïncide également avec un lobbying particulièrement intense du champ artistique, grâce à l'action conjointe des deux grandes sociétés d'artistes rivales, la Société nationale des beaux-arts, présidée par le peintre Alfred Roll, et la Société des artistes français, présidée par l'architecte Victor Laloux, l'un des experts du Conseil général des Bâtiments civils au moment de l'examen des avant-projets conçus par Hippolyte Deruaz. Entre mars et mai 1911, le sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, Dujardin-Beaumetz, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Théodore Steeg, et le président du Conseil, Ernest Monis, reçoivent alternativement les pétitions de chacune des deux sociétés¹⁶³, dont l'argumentaire, relativement similaire, repose premièrement sur le constat d'inadaptation et de saturation des locaux du Musée du Luxembourg, deuxièmement sur son impossible représentativité artistique, et troisièmement sur la mise en péril du rayonnement artistique international de la France et de sa capitale. Cette mobilisation simultanée des sociétés représentant les tendances officielles et académiques de la production artistique française, celles-là mêmes qui étaient les plus représentées dans les collections du Musée du Luxembourg, est ainsi venue s'ajouter à celles des commerçants du quartier. La préparation d'une version remaniée du projet de loi, après un nouveau changement de gouvernement en juin 1911, pourrait avoir été accélérée par cette forte mobilisation collective et hétérogène.

Le champ artistique est également sollicité à un autre moment critique du projet, en décembre 1913, alors que la suite des délibérations sur le projet de loi a déjà été ajournée à plusieurs reprises, après l'intervention du député Jules Delahaye. Cette fois, ce n'est pas à l'initiative des sociétés d'artistes, mais à celle d'un quotidien, *Le Temps*, qui utilise le principe de l'enquête pour collecter les points de vue individuels d'artistes officiels et académiques : Albert Bartholomé¹⁶⁴, Alfred Roll, président de la Société nationale des beaux-arts, Auguste

¹⁶² L. Caignot à Léonce Bénédict, 06/08/1911, Arch. Mus. nat., 2HH4.

¹⁶³ Pétitions de la Société des artistes français adressées respectivement à Étienne Dujardin-Beaumetz les 21/03/1911 et 10/05/1911, à Théodore Steeg et Ernest Monis les 10/04/1911 et 10/05/1911 ; pétitions de la Société nationale des beaux-arts adressées à Théodore Steeg et Ernest Monis les 03/04/1911 et 27/04/1911, Arch. nat., F21 6109.

¹⁶⁴ Albert Bartholomé (1848-1928), peintre et sculpteur, auteur notamment du monument à Jean-Jacques Rousseau au Panthéon, achevé en 1912.

Rodin, Alfred Agache¹⁶⁵, Denys Puech¹⁶⁶, Jean Béraud¹⁶⁷ et Henri Martin¹⁶⁸. A l'exception de Denys Puech, qui exprime son scepticisme face au principe de la reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, les autres artistes ne cachent pas leur enthousiasme, estimant qu'il vaut mieux saisir l'occasion qui se présente plutôt que de temporiser en attendant une hypothétique reconstruction sur de nouvelles bases¹⁶⁹. Cette enquête n'a cependant pas l'impact escompté, puisqu'elle ne contribue pas à empêcher les ajournements successifs de la suite des délibérations sur le projet de loi.

Alors que le projet piétine en raison de l'ajournement systématique de la discussion sur le projet de loi à la Chambre des députés, l'architecte Albert Parenty s'inquiète, non sans ironie, de ce que la capitale ne compte toujours pas de musée abrité dans un bâtiment construit spécifiquement pour cet usage.

Et il nous faut constater que pas un homme n'a osé proposer la construction d'un vrai musée, conçu, étudié pour cet usage. Il paraît que ça n'aurait eu aucune chance de succès. Il paraît que l'État dont le budget est de six milliards et la Ville, qui en a un de 400 millions, ne peuvent trouver ensemble un million par an pendant cinq ans pour édifier un monument convenable¹⁷⁰ !

L'architecte appelle de ses vœux, comme l'avait fait le Conseil général des Bâtiments civils avant lui, l'organisation d'un concours national, afin de favoriser l'émergence d'une architecture à la fois digne de représenter l'État et la capitale, et de symboliser l'esprit de l'époque. Son souhait ne fut exaucé qu'en 1934, avec l'organisation du concours pour la construction de deux musées d'art moderne, précisément destinés à la Ville et à l'État.

¹⁶⁵ Alfred Agache (1842-1915), peintre, ancien trésorier de la Société nationale des beaux-arts.

¹⁶⁶ Denys Puech (1854-1942), prix de Rome de sculpture en 1884, membre de l'Institut, puis directeur de la Villa Médicis entre 1921 et 1933.

¹⁶⁷ Jean Béraud (1849-1935), peintre, membre fondateur et ancien président de la Société nationale des beaux-arts.

¹⁶⁸ Henri Martin (1860-1943), peintre, reçoit des commandes prestigieuses pour les décorations de la Sorbonne et de l'Élysée en 1908.

¹⁶⁹ « La question du Musée du Luxembourg et les artistes », *Le Temps*, 25/12/1913.

¹⁷⁰ Albert PARENTY, « Une ville sans musée », *Le Bâtiment*, 26/02/1914.

Chapitre 12.

L'anticipation d'un échec programmé : le projet de Musées du Luxembourg et Rodin à l'hôtel Biron

On ne sait aujourd'hui rien, ou presque, des circonstances qui ont favorisé l'émergence d'un projet muséal commun, réunissant les collections léguées à l'État par Rodin et les collections nationales d'art contemporain du Musée du Luxembourg. Si les premières traces d'une affectation de l'hôtel Biron au Musée du Luxembourg remontent à 1912, la matérialisation d'un projet commun sous la forme d'une esquisse de projet architectural ne semble pas antérieure à 1916.

L'idée aurait probablement germé dans l'esprit du conservateur Léonce Bénédict, comme une anticipation de l'échec du projet de reconversion de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice. Si, à partir de 1915, le Musée du Luxembourg participe à sa manière à l'effort de guerre en valorisant la production artistique des pays alliés et en accueillant des expositions dédiées aux peintres des armées, il doit néanmoins partager le séminaire de Saint-Sulpice avec une œuvre de secours de guerre. A mesure que s'éloigne la perspective d'une appropriation totale et définitive de l'ancien séminaire par le Musée du Luxembourg, le conservateur imagine des subterfuges pour justifier, auprès de sa tutelle, la production d'études architecturales pour la reconstruction du musée sur un tout autre emplacement.

Entre 1916 et 1919 sont ainsi produits trois avant-projets par l'architecte Henri Eustache, dans une relative confidentialité, qui tranche diamétralement avec l'ultra médiatisation du projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice dans les années 1907-1911 en particulier. Cette confidentialité du projet explique sans doute pourquoi son traitement historiographique est à la fois récent et laconique. Le guide historique du Musée national d'art moderne, qui accorde pourtant une place importante à l'histoire du Musée du Luxembourg, n'y fait pas même une allusion¹. La première référence nourrie remonte manifestement à la thèse soutenue par Jesús

¹ Catherine LAWLESS, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, 191 p.

Pedro Lorente en 1993²³ ; l'auteur s'appuie sur la correspondance Bénédictine-Rodin conservée au service de documentation du musée d'Orsay et surtout sur un fonds de la série F/21 des Archives nationales, en particulier deux rapports de Léonce Bénédictine, sur lesquels nous aurons l'occasion de revenir. Une allusion visuelle est présente dans l'ouvrage collectif *Les Musées parisiens*, publié en 2004 : une perspective aquarellée d'Henri Eustache, extraite d'un avant-projet conçu en janvier 1919, vient illustrer un article du conservateur Raphaël Masson sur l'histoire du musée Rodin – paradoxalement, la contribution de l'historien de l'art Guillaume Kazerouni sur le Musée du Luxembourg passe sous silence ce même projet de reconstruction.

12.1 Un projet de substitution ?

12.1.1 La confiscation et l'occupation de l'hôtel de Biron

Parallèlement au projet de transfert du musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice, un autre projet émerge, conséquence indirecte de l'application de la loi de séparation de l'Église et de l'État. L'hôtel Biron, construit par Jean Aubert pour Abraham Peyrenc de Moras entre 1728 et 1730, fut acquis en 1775 par le maréchal-duc de Biron qui lui a laissé son nom, malgré une succession d'occupants aussi différents que le duc de Lauzun, la légation pontificale, l'ambassade de Russie et la Société du Sacré-Cœur de Jésus. Cette communauté religieuse fondée en 1804 hérita du domaine en 1820 ; confisquée à la suite des lois patrimoniales votées dans la foulée de la loi du 31 décembre 1905, la propriété revient à la Ville de Paris qui en néglige l'entretien. Plusieurs artistes s'installent alors dans l'hôtel et ses multiples annexes : Matisse, Cocteau, Isadora Duncan puis Rodin, à partir de 1908, sur les conseils de son ancien secrétaire Rainer Maria Rilke.

Dès 1907, le critique André Hallays, qui s'est déjà fait remarquer par ses chroniques sur les projets de reconstruction du musée du Luxembourg, prend fait et cause pour l'hôtel Biron dont il refuse la démolition programmée⁴. Rodin, qui vient alors de se voir attribuer une commande de décoration d'une salle du futur musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice, participe à la démarche de classement de l'hôtel et de ses dépendances au titre de

² Jesús Pedro LORENTE, *Museums for nineteenth century art? A socio-historical study of the creation of galleries of modern art before World War I and their legacy*, University of Leicester, Leicester, 1993. Cette référence est reprise en 1998 dans *Cathedrals of urban modernity*, version remaniée et augmentée de sa thèse, puis, plus récemment – en 2010, dans une version actualisée et augmentée du précédent ouvrage : Jesús Pedro LORENTE, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, traduit par Julien Bastoen, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2009, 376 p.

³

⁴ André HALLAYS, « L'hôtel de Biron », dans *id.*, *En Flânant à travers la France : Paris*, Paris, Perrin et Cie, 1924, p. 169-188.

Monument historique⁵. L'État finit par acquérir au prix fort – trois millions de francs – une partie du domaine, mais la loi du 13 juillet 1911 sur la cession et l'affectation de l'hôtel Biron prévoit la destruction de la moitié sud du jardin au profit du lycée Victor-Duruy. Une polémique naît autour de cette dépense colossale, et la commission du Vieux-Paris tente de retarder la procédure : Edgar Mareuse plaide pour une conservation totale des arbres de la partie du jardin attribuée au lycée Victor-Duruy ; Charles Normand soutient l'ouverture au public des jardins ; enfin, Gérard Lenôtre forme le souhait qu'aucune voie nouvelle ne soit ouverte dans les jardins.

12.1.2 L'émergence du projet du musée Rodin

La question brûlante de l'affectation du domaine de Biron incite Gustave Coquiot⁶, écrivain et critique d'art, à proposer la création d'un musée Rodin, qui viendrait parachever ce dont le pavillon Rodin de l'exposition universelle de 1900, remonté depuis à la villa des Brillants à Meudon, avait été la préfiguration. Le 5 septembre 1911, il publie un article que Judith Cladel⁷, qui avait lancé une pétition dans un but identique dès 1907, s'empresse de relayer dans *Le Matin* daté du 27 novembre 1911. Des artistes parmi lesquels Monet, Mirbeau, Debussy, Romain Rolland ou encore Émile Verhaeren s'enthousiasment et s'engagent immédiatement en faveur du projet.

Un an plus tard, le 11 décembre 1912, Louis-Lucien Klotz, ministre des Finances, demande à Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, des précisions sur le projet d'aménagement du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire et sur les rumeurs concernant l'affectation de l'hôtel Biron. Sans attendre, dès le lendemain, le président de la commission du budget à la Chambre des députés réclame à Dujardin-Beaumetz le projet relatif à l'affectation de l'hôtel Biron au Musée du Luxembourg⁸. Parallèlement, Rodin forme le projet de faire don à l'État de son œuvre et de sa collection, en échange de son engagement à leur créer un musée sur mesure à l'hôtel Biron ; le premier projet de donation est rédigé par Paul Escudier dès 1909. Soutenu, entre autres, par Claude Monet, Octave Mirbeau, Raymond

⁵ L'inscription au titre de Monument historique n'interviendra qu'en 1926.

⁶ Gustave Coquiot (1865-1926). On trouvera dans son ouvrage *Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon*, Paris, Librairie Ollendorff, 1917, de nombreuses informations sur l'histoire de l'hôtel et la vie quotidienne de Rodin dans ces années-là.

⁷ Judith Cladel (1873-1958), femme de lettres et collaboratrice de Rodin. Sur son rôle, voir notamment Laurent Ferri, « Les intellectuels s'intéressent-ils au patrimoine monumental et architectural ? Un siècle de pétitions en France », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2003, vol. 5, n°1, p. 129-153. Judith Cladel brigait alors le poste de conservateur d'un hypothétique musée Rodin ; quelques années plus tard, elle fut opposée lors d'un procès à Léonce Bénédict, son ancien concurrent.

⁸ Arch. nat., F21 6109.

Poincaré et Georges Clémenceau, le projet peine pourtant à s'imposer. On pouvait ainsi lire, en février 1914, dans les colonnes de la *Chronique des Arts et de la Curiosité* :

La discussion du budget des Beaux-arts, qui n'a rien appris de nouveau, a été cependant l'occasion d'une déclaration intéressante. Le sous-secrétaire d'État, interrogé sur le musée Rodin, a annoncé que les pourparlers étaient sur le point d'aboutir. C'est une heureuse nouvelle. On sait que le grand sculpteur a promis jadis à l'État de lui faire don de ses œuvres. Un projet de donation avec charges est prêt à être signé, et l'on peut prévoir que l'accord entre l'État et l'artiste sera bientôt définitif. C'est à ce moment que le gouvernement demandera au Parlement des crédits afin de pouvoir organiser le musée. Il n'est pas douteux que le Parlement ne les accorde et ne comprenne quel intérêt s'attache à rassembler et à déposer dans leur ensemble ces œuvres importantes pour l'histoire de l'art de notre temps, que les musées étrangers ont souvent désiré acquérir et que le grand sculpteur a gardées pour son pays⁹.

Le projet de loi déposé par les députés Paul Jacquier et Marcel Sembat prévoyait que Rodin serait conservateur du musée pour le restant de sa vie, et que les collections devraient être maintenues, pendant une période de vingt ans à compter de son décès, dans la configuration que l'artiste leur aurait donnée ; ensuite, l'État pourrait choisir de transférer ses œuvres au Louvre ou vers d'autres musées. Au terme de plusieurs années de négociations, Rodin cède ses collections en trois donations successives (1^{er} avril, 13 septembre, 25 octobre 1916) officialisées le 24 décembre 1916, après acceptation par les deux Chambres : ce sont ainsi la totalité des collections, photographies, archives, ainsi que l'ensemble de l'œuvre sculpté et dessiné de Rodin et les droits patrimoniaux associés qui reviennent à l'État. Cette reconnaissance officielle de l'œuvre de Rodin est entérinée par le vote du Parlement en faveur de l'installation d'un musée à l'hôtel Biron. L'histoire a voulu que Rodin meure le 17 novembre 1917 dans les bras de Léonce Bénédict, qui deviendrait deux ans plus tard le premier conservateur du musée qu'ils avaient ensemble contribué à faire naître¹⁰.

12.1.3 Le musée du Luxembourg vient se greffer au projet du musée Rodin

Parallèlement au projet de musée Rodin, un autre projet émerge dans les années 1916-1921 : celui de la reconstruction du musée du Luxembourg sur les terrains de l'hôtel Biron désormais affectés au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Pour reconstituer la chronologie de ce projet, on pourrait se fier au procès-verbal d'une séance du Conseil général des bâtiments civils, tenue le 28 décembre 1923 : Chifflet, inspecteur général, y fait un rapport sur la demande d'honoraires soumise à titre posthume par la veuve d'Henri Eustache,

⁹ « Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/02/1914.

¹⁰ Le musée Rodin à Paris fut inauguré le 4 août 1919. Celui de Meudon devait être inauguré quelques mois plus tard.

auteur de trois avant-projets¹¹. On y lit que « toutes ces études ont été établies par l'architecte en conformité d'un programme initial et des fluctuations subies par celui-ci au cours de discussions qui se sont poursuivies depuis 1917, début de l'affaire, jusqu'en 1920 ». Si, au terme de la séance, le Conseil accorde à l'unanimité une indemnité compensatoire de 12 000 francs, l'auteur et les circonstances de la rédaction du programme ne sont pas précisés.

En réalité, le projet est déjà dans l'air dès 1912. L'une des hypothèses d'explication du lancement confidentiel du projet par Léonce Bénédicté, pourrait résider dans l'anticipation d'un échec du processus de validation des crédits relatifs au projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, en suspens depuis 1914. En effet, depuis l'été 1914, le musée partage l'ancien séminaire avec le Secours de guerre, une œuvre de bienfaisance qui prend d'abord en charge les réfugiés belges et du nord de la France, soldats ou civils. La présence de cette activité au sein du séminaire occasionne des dégradations des collections qui sont entreposées dans plusieurs salles. Ainsi, à la suite d'un rapport¹² (fig. 145) de Bénédicté sur la situation dans l'ancien séminaire, un conflit éclate entre le conservateur et le directeur du Secours de Guerre, Peltier ; Bénédicté fait pression sur la tutelle pour obtenir des crédits afin d'améliorer la sécurité des œuvres contre le vandalisme et les vols.

Bénédicté, convaincu de la nécessité d'imaginer une alternative au projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, entrevoit rapidement la possibilité d'associer les œuvres que son ami et protégé Rodin entend donner à l'État à celles du musée du Luxembourg, où figurent déjà notamment *Le Baiser*, le *Minotaure* et *Ève*. Dans un rapport écrit en 1918, il revient sur les circonstances de la formulation du projet :

J'avoue [...] que l'état dans lequel ces bâtiments ont été mis par le secours de guerre ne me donnait plus confiance en ce qui concerne leur future utilisation pour l'édification d'un Musée. J'ai donc été obligé de me tourner d'un autre côté et de chercher une solution qui répondît aux mêmes *desiderata* que j'avais formulés lors du projet d'installation au séminaire St-Sulpice. Conformément à un vœu antérieur exprimé par M. Nénot, et adopté par le Conseil général des bâtiments civils, j'ai jeté les yeux sur les terrains demeurés inoccupés autour de l'hôtel de Biron ; un examen approfondi m'a permis de constater que nous pourrions y trouver les superficies nécessaires¹³.

¹¹ Eugène-Marie Chiffot, rapport sur la demande d'honoraires de Madame Eustache, lu lors de la séance du Conseil général des bâtiments civils, 28/12/1923, Arch. nat., F21 6542.

¹² Léonce Bénédicté, rapport sur la situation du musée dans le séminaire de Saint-Sulpice, 25/01/1915, Arch. nat., F21 6109.

¹³ Rapport de Léonce Bénédicté au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, 28/09/1918, Arch. nat., F21 4905.

L'idée d'implanter le Luxembourg sur les terrains vacants du domaine de Biron ne reviendrait donc pas uniquement à Bénédictine, mais en premier lieu à Paul Nénot¹⁴, architecte du Gouvernement et inspecteur général des bâtiments civils. Le terrain compris entre la rue de Varenne et l'hôtel de Biron peut contenir les surfaces suffisantes pour y implanter le nouveau musée du Luxembourg ; un relevé approfondi confirme cette hypothèse. Il n'en faut pas davantage à Bénédictine pour ébaucher un programme et le soumettre bientôt à Henri Eustache¹⁵, architecte du Gouvernement et de la Ville de Paris, avec l'aval du Conseil général des bâtiments civils. Grand prix de Rome en 1891, Eustache enseigne depuis 1904 à l'École des beaux-arts, dont il fut un élève particulièrement brillant. Eustache et Rodin se rencontrent en 1911, au moment où l'État prend possession du domaine de Biron, auquel l'architecte est détaché par l'administration des Beaux-arts¹⁶. De la complicité de ces trois hommes va naître un projet muséal complexe, fortement teinté par la personnalité de Rodin. En reportant toute son attention et son énergie sur ce nouveau chantier, Bénédictine condamne indirectement le projet de transfert du musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice.

12.1.4 Une tutelle à géométrie variable

Entre le début du projet et son abandon, la tutelle du musée du Luxembourg connaît des fluctuations qui peuvent, en partie, expliquer les lenteurs du processus de décision et son blocage au plus haut niveau de l'administration des Beaux-arts. Jusqu'au 13 novembre 1917, c'est Albert Dalimier qui exerce la fonction de sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, avant la formation du gouvernement Clémenceau du 16 novembre, qui coïncide avec la suppression de ce portefeuille. C'est Louis Lafferre¹⁷ qui est alors placé à la tête du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts, jusqu'à sa démission en novembre 1919 et son remplacement par Léon Bérard¹⁸.

¹⁴ Henri-Paul Nénot (1853-1934), grand prix de Rome en 1877, suivit à l'École des beaux-arts l'enseignement de Jean-Louis Pascal, qui, en tant qu'inspecteur général des bâtiments civils, fut amené à se prononcer sur les projets d'agrandissement du musée du Luxembourg dans les années 1900. Auteur de la Nouvelle Sorbonne, Nénot fut régulièrement primé aux salons et reçut la médaille d'or du Royal Institute of British Architects.

¹⁵ Henri Eustache (1861-1922).

¹⁶ Rodin exprima sa reconnaissance à Henri Eustache en lui offrant un bronze, *La Cariatide tombée portant sa pierre*.

¹⁷ Louis Lafferre (1861-1929), licencié ès lettres, député de l'Hérault entre 1898 et 1919, est aussi président du Grand Orient de France de 1903 à 1905 puis de 1907 à 1909. Personnalité influente de la vie politique du début du XX^e siècle, il est ministre du Travail et de la protection sociale dans le gouvernement Aristide Briand en 1910-1911 avant d'occuper le poste de ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts de 1917 à 1919 au sein du gouvernement Georges Clémenceau.

¹⁸ Lafferre quitte le ministère après son échec aux élections législatives du 16 novembre, afin de se concentrer sur la campagne des élections sénatoriales du 11 janvier 1920. Léon Bérard, quant à lui, a déjà occupé le poste de sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts dans le 4^e cabinet Aristide Briand en 1913.

En cette année 1919, qui correspond à un tournant du projet de reconstruction du musée du Luxembourg dans le domaine de l'hôtel Biron, se produisent deux changements dans l'organigramme de l'administration des Beaux-arts : le 16 septembre, Paul Léon, normalien et homme de lettres, chef de la division des services d'architecture, accède à la fonction de directeur des Beaux-arts, pourtant supprimée par Étienne Dujardin-Beaumetz en 1905 mais rétablie le 21 août 1919 ; Henry Marcel, en poste depuis 1913, est remplacé à la tête de la direction des Musées nationaux par Jean d'Estournelles de Constant, ancien chef de division de l'enseignement et des travaux d'art.

12.2 La phase de programmation

La phase de programmation et la phase de conception se développent simultanément entre 1916 et 1919. Durant ces trois années, la collaboration entre le conservateur et l'architecte est très étroite, donnant lieu à plusieurs scénarios, comme en témoignent les innombrables feuillets couverts de calculs de surfaces conservés aux Archives nationales (F21 6029). Le total des surfaces à prévoir fluctue durant ces trois ans, avec une constante cependant : on retrouve, dès les premiers brouillons, les proportions prévues dans le programme de 1899. En revanche, la structure du programme reprend celle de 1908.

Le projet prend véritablement forme entre janvier 1919 et juillet 1920, à travers trois esquisses très poussées, puisque les archives conservent pour certains le détail des surfaces prévues, le devis sommaire et plusieurs types de représentation graphique (plan, élévation, coupe, perspective). Le parti originel de l'architecte et du conservateur, soutenu depuis 1916, qui consistait à établir le nouveau musée du Luxembourg dans la partie du domaine comprise entre la rue de Varenne et l'hôtel particulier, de part et d'autre de la cour, est finalement modifié au printemps 1920, pour une solution moins ambitieuse en fond de jardin. Le processus de décision, quant à lui, est particulièrement intéressant à étudier : les appels réitérés de Léonce Bénédict à la tutelle, en 1917 et 1918, prouvent que le projet ne parvient pas à capter l'intérêt des sous-secrétaires d'État et ministres successifs, alors même que semble le soutenir Paul Léon, successivement chef de division des services d'architecture et directeur des Beaux-arts.

12.2.1 Un programme très proche de celui de 1908

Les Archives nationales conservent suffisamment de témoignages pour qu'il soit possible de reconstituer l'orientation initialement privilégiée par le conservateur et l'architecte. Deux documents complémentaires, datés du 16 août 1916, associent l'ébauche d'un programme

(fig. 147) à l'esquisse d'un plan (fig. 148). Le texte, non signé, est bien évidemment attribuable à Léonce Bénédict. Preuve en est la reprise littérale du sommaire du programme de 1908, qui en a, par conséquent, conditionné le canevas :

Le projet de reconstruction du nouveau musée du Luxembourg doit être étudié sous les trois points de vue suivants :

Présentation et conservation des collections

Commodités du public

Nécessités des services intérieurs¹⁹.

La première partie indique ainsi brièvement les surfaces murales à prévoir, les systèmes d'éclairage, le plan, le mode de ventilation et de chauffage, l'organisation de la section de sculpture. Dans la deuxième, l'auteur énumère les différentes facilités à prévoir pour les visiteurs et les copistes, puis, dans la troisième, pour le personnel administratif et technique. Pour ce qui est des surfaces murales à prévoir, une simple comparaison avec les programmes précédents atteste que Bénédict s'appuie sur un mode de calcul de surface adopté, au plus tard, en 1896, et déjà repris en 1899 : la « règle du triple » ! Le conservateur prend comme chiffre de référence 2 177 m², qui n'est autre que l'estimation contestable²⁰ formulée par son prédécesseur Étienne Arago en 1886, au moment de l'inauguration du « nouveau musée » à l'orangerie Férou transformée ; multiplié par trois, le conservateur obtient le chiffre de 6 500 m² environ, qui correspond aux surfaces murales nécessaires pour pouvoir exposer la plus grande partie de la collection de peintures (sans parler des accroissements futurs). Même en considérant que cette surface pouvait être augmentée par l'adjonction de cloisons en épi ou en bataille, une telle régularité des chiffres prévisionnels entre en contradiction avec l'accroissement exceptionnel du nombre d'entrées dans les collections sur la période 1896-1916 : ne serait-ce qu'entre 1898 et 1912, le nombre de tableaux a presque doublé, passant de 459 à 800 environ²¹. Pour ce qui est des sculptures, Bénédict applique cette fois la règle du quadruple, en prévoyant une superficie de 1600 m² contre 430 à l'orangerie, à répartir entre les jardins et une vaste cour à couverture vitrée.

¹⁹ Anonyme [Léonce Bénédict], [Note sur le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains libres de l'hôtel Biron], 16/08/1916, 4 p. manuscrites., Arch. nat., F21 6029.

²⁰ Georges Scellier de Gisors évaluait cette même surface à 1 917 m², annexe incluse, en 1904 (Arch. nat., F21 6109). Notre propre estimation se situe entre les deux, à 1 947 m².

²¹ Léonce Bénédict, *Le Musée du Luxembourg. Peintures*, Paris, H. Laurens, 1922, p. 20.

Le parti choisi d'emblée par le conservateur se caractérise par le souci de ne pas faire d'ombre à l'hôtel particulier : les nouveaux bâtiments, éclairés par des combles vitrés, ne dépasseraient pas le rez-de-chaussée, éventuellement sur sous-sol afin de permettre l'aménagement de réserves ; les collections françaises du musée du Luxembourg viendraient prendre place dans un bâtiment de type claustral bâti en retour d'équerre, à l'est de la cour d'honneur de l'hôtel ; les collections étrangères seraient exposées dans un bâtiment bas faisant pendant au premier, à l'ouest de la cour. Cette disposition reprend une configuration classique des hôtels particuliers parisiens construits entre cour et jardin, à laquelle l'hôtel Biron ne dérogeait pas, si l'on en croit le témoignage photographique d'Eugène Atget, daté de 1907 ; elle consacre pour la première fois la ségrégation entre l'art national et l'art étranger, qui n'était pas explicite dans le programme précédent, et qui sera finalement appliquée avec le transfert de la section étrangère au Jeu de Paume des Tuileries dès 1921. Quant au type claustral, déjà plébiscité par Étienne Arago dans les années 1880-90 et incarné par le séminaire de Saint-Sulpice, il s'accorde parfaitement à la fonction pédagogique du musée, dans la mesure où il permet une visite en circuit fermé, dans l'ordre chronologique, tout en facilitant l'orientation et la surveillance des visiteurs. On retrouve là le plan « fatalement indiqué » du point de vue du conservateur du musée du Luxembourg.

Le plan anonyme²² joint au programme comporte la mention « M. Bénédite, 16.8.16 » : c'est sans aucun doute Henri Eustache qui y a traduit par le trait les indications du conservateur. Le musée Rodin y est situé à la fois dans l'hôtel Biron, dans la chapelle et ses annexes, et dans une galerie qui aurait relié ces deux parties, le long du boulevard des Invalides. Les deux musées sont donc intimement imbriqués, comme une métaphore architecturale de l'amitié qui lie Rodin à Bénédite : en pratique, cette association se traduit par le recours à des services administratifs et techniques communs. Le recto du document porte plusieurs calculs griffonnés à la hâte, ainsi qu'un autre plan schématique, très énigmatique celui-là : si, des calculs, on peut aisément extraire une estimation sommaire du devis – 2 500 000 francs –, l'identification du plan demeure problématique. La trame quadrillée n'est pas sans rappeler celle, rationaliste, imaginée par Eustache pour les avant-projets officiellement soumis par la suite au Conseil général des bâtiments civils.

²² Le plan est dessiné sur la totalité du verso d'une feuille à en-tête portant « Exposition Paul Huet [...] mai 1911 ». Léonce Bénédite [Henri Eustache *del.*], [plan schématique des musées Rodin et du Luxembourg], 16 août 1916, Arch. nat., F21 6029.

12.2.2 Le projet d'événement comme prétexte au projet architectural

Le projet reste cependant au point mort jusqu'au printemps 1917. Léonce Bénédicté profite du prétexte que lui offre le centenaire du musée du Luxembourg, inauguré le 1^{er} avril 1818, pour relancer les études préalables, cette fois de manière officielle, par une lettre²³ adressée au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts le 16 avril 1917 (fig. 149). L'architecte Henri Eustache propose alors un devis estimatif sommaire (3 862 000 francs). Après plusieurs relances du chef de la division des services d'architecture, Paul Léon, Eustache lui remet finalement « un plan et une élévation du côté des jardins avec une note descriptive et une estimation des travaux à prévoir résumant une partie des études²⁴ » le 12 juin 1917. L'architecte envisage la construction de 6 000 m² de nouveaux bâtiments pour le musée du Luxembourg pour lequel il prévoit 4 500 m² de cimaises et 1 490 m² de surfaces couvertes pour la sculpture, pour une somme s'élevant à 3 250 000 francs. La notice descriptive²⁵ renseigne sur la disposition des trois éléments constituant le futur complexe muséal, assez similaire à celle qui est figurée sur le plan schématique de 1916 : les salles réservées aux peintures étrangères s'ouvrent à l'ouest de la cour, tandis que l'école française occupe les nouveaux bâtiments construits à l'est ; les collections Rodin, elles, emménagent dans l'hôtel Biron même. Conformément au programme élaboré par Léonce Bénédicté en 1916, Eustache réaffirme que les services dédiés au public seraient d'un accès facile et que dans les sous-sols seraient stockées les collections non exposées.

Rien ne semble évoluer jusqu'au début de l'année 1918. Léonce Bénédicté remet alors une nouvelle version de son programme au directeur des Beaux-arts²⁶ ; bien que la chronologie des événements, pour l'année 1918, soit difficile à établir, nous savons que le comité consultatif des Bâtiments civils et des palais nationaux (dont font partie notamment Jean-Louis Pascal, Paul Nénot, Charles Girault et Victor Laloux) se réunit à l'hôtel Biron en février pour évaluer la faisabilité du projet : il en approuve le principe mais formule quelques observations qui conduisent Eustache à modifier son plan²⁷. Manifestement, le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg ne suscite guère l'intérêt du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Face à cette apparente indifférence de la tutelle, qui

²³ Jesús Pedro Lorente écrivait en 1995 que cette proposition datait de 1918 ; il s'agit vraisemblablement d'une erreur de lecture du rapport transmis par Léonce Bénédicté au sous-secrétaire d'État aux Beaux-arts, le 28 septembre 1918.

²⁴ Rapport d'Henri Eustache à Paul Léon, 06/03/1920, Arch. nat., F21 6029.

²⁵ Henri Eustache, « Avant-projet d'installation d'un Musée national d'art contemporain et du Musée Rodin dans l'Hôtel Biron et sur une partie du terrain attenant », 12/06/1917, Arch. nat., F21 6029.

²⁶ D'après Henri Eustache, 1920. Nous n'avons pas trouvé trace de ce document.

²⁷ Une note anonyme situe cette réunion le 21 février 1918 (Arch. nat., F21 6029).

se traduit par le blocage du processus de décision, Léonce Bénédict est contraint à l'inventivité pour hâter l'évaluation officielle et l'adoption du projet ; le 18 septembre 1918, le conservateur écrit à Louis Lafferre pour lui demander de relancer le dossier, cette fois dans la perspective de pouvoir procéder à la pose de la première pierre le jour de l'inauguration du musée Rodin, que le conservateur fixe au mois de mai suivant :

Nous n'avons donc qu'un court espace de sept mois devant nous pour procéder à l'étude de ce projet et le faire adopter par le Conseil Général des Bâtiments civils et par le Parlement. C'est pourquoi je me permets, Monsieur le Ministre, de faire appel au bienveillant intérêt que vous portez à nos grands établissements artistiques pour vous prier de donner des instructions au service des Bâtiments civils pour que le projet de M. Eustache y soit examiné. M. Paul Léon est déjà au courant et a paru très satisfait de la solution présentée, de même la plupart des membres du Conseil Général des Bâtiments civils auxquels nous l'avons fait connaître officieusement. Il semble que, cette fois, on touche au but et que nous puissions espérer avoir un Musée d'Art moderne digne de notre Ecole et digne de notre grand pays, au lendemain des jours glorieux où les peuples viendront en foule saluer notre délivrance et porter leurs hommages aux héros victorieux qui ont combattu pour la civilisation²⁸.

L'appel du conservateur, qui n'hésite pas à faire vibrer la corde patriotique, n'est, semble-t-il, pas entendu par Louis Lafferre. Bénédict renouvelle son appel deux mois plus tard, en mettant cette fois-ci en avant la fibre républicaine : il saisit le prétexte du cinquantenaire de la Troisième République pour rendre crédible la mise en œuvre du projet de reconstruction du musée du Luxembourg et son achèvement pour le jour anniversaire :

Le projet de M. Eustache est prêt, M. Paul Léon l'a examiné et approuvé, les membres du Conseil Général des Bâtiments civils, consultés individuellement, sont tous disposés à l'accepter. La construction, si elle était admise par le Parlement, pourrait être vivement menée et ouverte à temps pour le 4 septembre 1920²⁹.

En attendant une réponse du ministère, l'architecte et le conservateur poursuivent leurs ajustements, si bien qu'entre l'automne 1918 et le début de l'année 1919, pas moins de quatre scénarios sont successivement envisagés, identifiés par des lettres de A à D. Seules les estimations des trois derniers projets ont été retrouvées :

Projet	Surfaces murales	Surfaces sculpture	Surfaces à construire
A	?	?	?
B (04/10/1918)	4 740 m ²	1 062 m ²	?
C (10/10/1918)	5 000 m ²	711 m ²	?

²⁸ Rapport de Léonce Bénédict à Louis Lafferre, 28/09/1918, Arch. nat., F21 4905.

²⁹ Rapport de Léonce Bénédict à Louis Lafferre, 28/11/1918, Arch. nat., F21 4905.

D (27/12/1918-
11/01/1919)

5 750 m²

?

5 700 m²

Les esquisses circulent entre le 16 et le 24 décembre dans les services des Beaux-arts et de l'architecture. Le projet D, visiblement le plus ambitieux, semble finalement rallier la préférence des services concernés. Une note datée du 24 décembre 1918 renseigne sur le principe de la navette entre la division de l'architecture, tutelle de l'architecte Henri Eustache, et la division de l'enseignement et des travaux d'art, tutelle du musée du Luxembourg : Paul Léon rappelle ainsi à son homologue Jean d'Estournelles de Constant qu'il l'a invité le 17 octobre à faire pression sur le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts afin d'officialiser le projet et d'enclencher le processus de demande de crédits aux Chambres.

12.3 La phase de conception

12.3.1 Avant-projet n°1 : le nouveau musée greffé à l'hôtel Biron

Si le détail des surfaces prévues est connu dès la fin du mois de décembre 1918, Henri Eustache ne paraît livrer une première perspective aérienne qu'en janvier 1919, avec un devis estimatif, qui prévoit une dépense totale de 6 000 000 de francs³⁰ (fig. 150). Les autres rendus sont datés de décembre 1919. Comment expliquer un tel délai ? Plusieurs hypothèses sont plausibles. Le conservateur comme l'architecte se concentrent sur les préparatifs de l'ouverture du musée Rodin qui a lieu le 4 août 1919. Dans le même temps, Léonce Bénédict jette son dévolu sur la galerie du Jeu de Paume des Tuileries, dont il envisage l'annexion au profit du musée du Luxembourg ; il entame d'ailleurs les négociations pour lancer la procédure d'affectation au plus tard en novembre 1919, après le changement de ministre³¹.

L'avant-projet n°1, tel qu'il est identifié en décembre 1919, est structuré autour de la cour d'honneur, dont est conservée la configuration d'origine : l'architecte reprend le tracé des ailes qui encadraient encore la cour en 1912 pour dessiner les façades des deux parties du nouveau musée, en s'inspirant du caractère architectural de la façade sur cour de l'hôtel (fig. 151 à 158). Construites sur un sous-sol abritant ateliers, dépôts et locaux techniques, les deux ailes se déploient au-delà de deux galeries-vestibules parallèles à la cour. À l'est, les collections françaises trouvent asile dans deux galeries formant un T séparant deux blocs de six à huit salles de dimensions variables ; au sud-est sont disposés un buffet et un salon de

³⁰ Cette somme se décompose ainsi : 2 600 000 pour l'aile ouest ; 2 900 000 pour l'aile est ; 400.000 pour la réfection de l'hôtel Biron et 100 000 francs pour les cours et jardins.

³¹ Léon Bérard remplace Louis Lafferre le 27 novembre 1919.

repos. À l'ouest, les bureaux de l'administration sont regroupés dans une aile parallèle à la rue de Varenne, tandis que les collections des écoles étrangères sont exposées dans une galerie qui sépare deux blocs de quatre et six salles ; cette même aile comprend également deux salles consacrées à Rodin, qui permettent d'articuler les deux musées, ainsi qu'une salle de conférences de 300 places. Toutes les salles du nouveau musée sont accessibles de plain pied et, excepté les galeries situées le long de la cour, reçoivent une lumière zénithale par des combles vitrés. Cet avant-projet fait, à son tour, la synthèse du programme idéal formulé par Léonce Bénédict en 1899 en termes de surfaces d'exposition, et du programme adapté au contexte du séminaire de Saint-Sulpice en 1908, notamment pour ce qui concerne la présence de services pour le public (buffet, salon de repos) et d'une salle de conférences.

C'est l'avant-projet n°1 qui est décrit dans l'un des rares articles de presse à se faire l'écho des projets – confidentiels – de Léonce Bénédict. En octobre 1919, l'historien Jules-Félix Vacquier³² dénonce à son tour l'inadaptation de l'orangerie du Luxembourg pour l'exposition d'œuvres d'art et rappelle l'échec du transfert du musée au séminaire de Saint-Sulpice, qu'il attribue non seulement à la détérioration de l'état de l'édifice après quatre ans d'occupation par le Secours de guerre, mais également à l'ampleur décourageante des travaux indispensables à sa remise en état et à sa reconversion en musée. Vacquier laisse cependant exprimer son enthousiasme à l'égard de la configuration du projet telle qu'elle lui est connue :

vous aurez par un ensemble d'un grand caractère architectural le musée idéal : d'un côté, les œuvres artistiques françaises, de l'autre les œuvres artistiques étrangères. Le terrain est libre ; bien mieux, il attend la construction. Les travaux peuvent commencer au printemps de 1920, se terminer à l'automne suivant et alors la capitale pourra montrer au monde, dans le cadre qui lui convient, les spécimens des genres divers et les manifestations des artistes, dans chacun d'eux, au cours du demi-siècle écoulé³³.

12.3.2 Avant-projet n°2 : le nouveau musée comme écrin pour l'hôtel Biron

Du mois de décembre 1919 sont également datées deux pièces graphiques qui permettent d'avoir une idée assez précise de la configuration de la solution alternative à l'avant-projet n°1 (fig. 159). L'architecte reprend le principe de la bipartition en isolant cette fois le musée de l'hôtel particulier, et en redistribuant les espaces consacrés les uns à l'école française, les autres aux écoles étrangères dans deux ailes de superficie inégale dessinant un U orthogonal adouci, côté cour, par deux portiques ponctués chacun par une exèdre. La nef de la chapelle

³² Jules-Félix Vacquier (1864- ?), historien et critique d'art, spécialiste des vieux hôtels particuliers, auteur d'une monographie sur l'hôtel Biron : Jules-Félix Vacquier, *Ancien hôtel du Maine et de Biron, en dernier lieu établissement des dames du Sacré-Cœur. Nos 75 "bis", 77 et 79 rue de Varenne, 31 et 33 boulevard des Invalides, 76 rue de Babylone*, Paris, F. Contet, 1909.

³³ Jules-Félix VACQUIER, « Pour un Musée moderne », *Journal des débats*, 16/10/1919.

est conservée et partiellement reconvertie en salle de conférences. Dans les espaces permettant d'articuler les nouvelles constructions avec la façade sur rue sont prévus, comme on peut le supposer en l'absence de légendes, les services destinés au public et les bureaux de l'administration, aménagés respectivement au rez-de-chaussée et à l'entresol. Excepté les portiques, toutes les salles reçoivent une lumière zénithale, toujours par le biais de combles vitrés ; les deux ailes comprennent des salles de dimensions variables, adaptées au type d'œuvres exposées.

Les deux premiers avant-projets sont finalement évalués en interne le 27 février 1920 par le conseil d'administration du musée Rodin, qui contraint Henri Eustache à revoir sa copie³⁴. Le 20 mars suivant, l'architecte doit reprendre entièrement ses plans, après que Paul Léon, directeur des Beaux-arts, lui a demandé d'établir le futur musée en fond de parcelle, à l'extrémité du jardin³⁵. Il faut encore quatre mois à Eustache pour concevoir un nouvel avant-projet.

12.3.3 Avant-projet n°3 : un nouveau musée autonome, relégué au fond des jardins

Le parti adopté par Eustache dans son dernier avant-projet, daté de juillet 1920, s'éloigne diamétralement de celui qui avait orienté les deux précédents (fig. 160-167). Le programme est décomposé en deux bâtiments : l'un, compact, abrite le musée proprement dit, l'autre, organisé autour d'une cour rectangulaire dans une boursoufflure de la parcelle à l'est, accueille les ateliers. Le bâtiment du musée, de plain pied, s'ouvre à la fois sur le jardin à la manière d'une orangerie et sur le boulevard des Invalides ; il ne comprend pas de cour de service ; il s'organise autour d'une salle octogonale centrale couverte de combles vitrés, sur le modèle de celles que Léonce Bénédict prévoyait pour l'extension de l'orangerie Férou et pour la cour du séminaire de Saint-Sulpice, à ceci près que les espaces résiduels dans les angles sont désormais réutilisés comme débarras ou locaux techniques. Les multiples croquis conservés attestent d'une fermeture progressive et d'une simplification des façades sur rue et sur jardin, et de la généralisation à l'ensemble du bâtiment de l'éclairage zénithal. L'essentiel de la décoration en façade est concentré sur le portail d'entrée sur le boulevard des Invalides. Cet avant-projet affirme l'autonomie du musée du Luxembourg par rapport au musée Rodin, puisque le premier dispose d'un accès séparé et d'ateliers qui lui sont propres.

³⁴ Des recherches complémentaires seront nécessaires pour retrouver les procès-verbaux de la ou des réunions d'évaluation des avant-projets.

³⁵ Lettre de Paul Léon à Henri Eustache, Paris, 20 mars 1919, Arch. nat., F/21/6029.

12.4 Abandon du projet : vers un éclatement du musée

La trajectoire architecturale, et même géographique, du Musée du Luxembourg connaît un tournant radical autour de 1920, avec la conjonction de trois événements : la réaffectation de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice au ministère des Finances ; l'affectation au musée des bâtiments du jeu de paume et de l'orangerie des Tuileries ; enfin, l'abandon du très confidentiel projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains de l'hôtel Biron.

Le ministère des Finances, qui convoitait depuis le milieu de la décennie 1900 l'ancien séminaire de Saint-Sulpice pour y transférer une partie de ses services, obtient finalement la réaffectation du bâtiment à son administration par un décret du 20 novembre 1920. Cette décision découle manifestement d'une négociation de plusieurs mois avec le ministère initialement affectataire de l'ancien séminaire. Un article, publié un an plus tard dans la *Chronique des arts et de la curiosité*, rappelle l'écart entre les attentes du champ artistique et le caractère « chimérique » du projet défendu par l'administration des Beaux-arts, qui avait pourtant suscité l'enthousiasme :

Notre musée d'art moderne prit possession d'une partie des locaux ; on crut un instant qu'il abandonnerait enfin sa misérable condition actuelle, non pour une installation idéale à la vérité, mais au moins pour un aménagement de belle ampleur, permettant de mettre sous les yeux du public les collections, d'instaurer le système expositions permanentes ou périodiques qui devrait être la principale mission du musée³⁶.

Parallèlement à l'élaboration des esquisses pour le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains de l'hôtel Biron, Léonce Bénédict entreprend des démarches pour résoudre le problème de la saturation des salles du musée, qui ne permet pas de déployer la collection d'environ 300 œuvres des écoles étrangères, considérablement enrichie depuis le début de la guerre mais exposée par roulement³⁷. Bénédict obtient ainsi successivement, avec la complicité de Paul Léon, directeur des Beaux-arts, l'affectation du Jeu de Paume et de l'Orangerie des Tuileries³⁸ :

La construction d'un musée de l'art contemporain, depuis longtemps mise à l'étude, est sans cesse ajournée, faute de crédits. Pour remédier partiellement à ce fâcheux état de choses, l'administration des Beaux-Arts se préoccupe de transformer en Musée national du Luxembourg la salle du Jeu de Paume du Jardin des Tuileries. Ces locaux serviront à une présentation des collections étrangères que possède le Luxembourg.

³⁶ « Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1921.

³⁷ Léonce Bénédict à Paul Léon, 13/11/1919, Arch. Nat., F21 4473.

³⁸ Paul LÉON, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs*, Paris, Albin Michel, 1947, p. 197-199.

L'ouverture de cette salle pourrait être heureusement complétée par celle du bâtiment de l'Orangerie qui fait pendant au Jeu de Paume, sur la terrasse des Tuileries³⁹.

Le conservateur ayant finalement trouvé un expédient provisoire au problème de surpopulation de son musée, le projet de reconstruction sur les terrains de l'hôtel Biron est abandonné au début de l'année 1921. C'est paradoxalement au moment où le projet est abandonné par le conservateur que la Société des Amis du Musée du Luxembourg émet « le vœu que le projet de reconstruction [...] dans les annexes du musée Rodin fût repris et mené à bonne fin⁴⁰ ». Des voix s'élèvent, toutefois, contre ce projet, en décembre 1921, craignant la réitération de l'impasse de la réutilisation d'un bâtiment existant, à l'instar du séminaire de Saint-Sulpice. C'est notamment le cas d'un rédacteur de la *Chronique des arts et de la curiosité*, qui dresse un constat relativement similaire à celui que dressait, en 1914, l'architecte Albert Parenty :

Ne l'oublions pas : Paris ne possède pas un musée convenable. [...] On fait des phrases, on se montre vain de collections certes admirables en soi, et on laisse végéter celles-ci dans des édifices où rien ne se prête à leur exhibition, et surtout pas la lumière qui est, pourtant, la condition essentielle. ⁴¹.

L'auteur insiste également sur les spécificités de la mission du Musée du Luxembourg, qui doivent inspirer les concepteurs des bâtiments, le cas échéant :

Revenons au Luxembourg, musée moderne. A ce titre, et puisqu'il doit être de très particulier enseignement, de constant exemple, puisqu'on devrait pouvoir y suivre, au jour le jour, les pulsations de notre art jusqu'à ce que le triage se fasse avec les glorifications et les évictions inspirées par l'étude et la prudence, à ce titre le Luxembourg devrait être considéré avec une dilection particulière. N'aurons-nous pas un jour quelque ministre qui le comprenne et qui désire attacher son nom à l'édification du musée moderne que les autres grandes capitales possèdent toutes ?

La simple réitération des plaintes du champ artistique à plusieurs années d'intervalle rend futiles et vains les efforts déployés par Léonce Bénédict pour imposer sa vision du musée d'art contemporain.

L'architecte Henri Eustache, qui aura jeté ses dernières forces dans le projet des musées Luxembourg et Rodin, meurt en avril 1922. Sa veuve se charge de réclamer, à titre posthume, les indemnités qui lui reviennent⁴². Bénédict meurt trois ans plus tard, le 12 mai 1925.

³⁹ Anonyme [Léonce Bénédict ?], rapport sur l'affectation du Jeu de Paume et de l'Orangerie des Tuileries au Musée du Luxembourg, 10/1921, Arch. nat., F21 4905.

⁴⁰ « Nouvelles brèves », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, année 1921, p. 221.

⁴¹ « Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1921.

⁴² Une indemnité de 12 000 francs lui est accordée par le Conseil général des Bâtiments civils dans sa séance du 28 décembre 1923 (cf. Arch. nat., F21 6542).

L'annonce de sa disparition provoque dans le monde de l'art une onde de choc dont les effets sont contradictoires. Alors que le conservateur fait l'objet d'un procès posthume en conservatisme artistique, le champ artistique lui concède la volonté d'avoir voulu donner au Musée du Luxembourg l'exemplarité architecturale qui lui faisait défaut. Le plus vibrant des hommages lui est rendu par son collègue André Dezarrois, conservateur délégué chargé des collections étrangères du Luxembourg depuis 1920, et collaborateur, comme lui, de la *Revue de l'art ancien et moderne*.

Sa grande idée dont les échecs successifs l'avaient accablé : la reconstruction du Luxembourg, c'est-à-dire, pour notre école contemporaine de peinture et de sculpture, sa présentation, non dans un baraquement de fortune, mais dans des salles modernes, adaptées, dignes d'elle et de Paris. Tant de vaines promesses lui avaient été faites ! Plusieurs architectes avaient proposé des plans pour le fameux séminaire de Saint-Sulpice ou pour ailleurs ; ils étaient morts. Devant l'indifférence administrative et ses trahisons coutumières, au seuil de cette année il avait penché la tête, nous disant : « J'abandonne... »⁴³.

⁴³ André DEZARROIS, « Notre tribune. Léonce Bénédict », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 06/1925, n° 719, p. 177-180.

Conclusion

Au terme de ce travail de recherche, nous avons pu montrer dans quelle mesure le Musée du Luxembourg et ses avatars architecturaux participent de la construction d'une représentation négative de l'intervention de l'État dans la direction des affaires artistiques, entre la Seconde République et le début des années 1920. Cette construction se fait de manière progressive, grâce à la mobilisation de différentes catégories d'acteurs appartenant ou non au champ artistique.

Cette mobilisation s'effectue collectivement au sein des sociétés artistiques, des sociétés de mécènes, ou à l'initiative de journaux, sous la forme de discours, de pétitions, d'enquêtes ou de campagnes de presse, ou bien individuellement, à l'initiative des artistes représentés au musée, ou par la voix de journalistes – critiques d'art, chroniqueurs – influents, aussi bien dans la presse généraliste que dans la presse spécialisée, artistique ou architecturale. Ponctuellement, les riverains – habitants, commerçants – expriment leur opinion par le biais de pétitions, soit pour protester contre un projet porté par le gouvernement – notamment lorsqu'il fut question de reconstruire le musée dans le jardin du Luxembourg au tournant du siècle, soit, au contraire, pour en demander l'accélération – par exemple, lors de l'enlisement du projet de reconversion de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice.

Toutefois, la remise en question la plus décisive du rôle de l'État dans le maintien du rayonnement artistique national à travers la question de l'exemplarité architecturale du Musée du Luxembourg provient des utilisateurs du musée eux-mêmes, souvent impuissants face à la pesanteur des rouages bureaucratiques, à la maigreur des budgets alloués aux musées nationaux, et à l'inadaptation des locaux avec lesquels ils doivent composer. En aucun cas, cependant, cette critique de l'action (ou de l'inaction) de l'État ne débouche, avant 1920, sur des projets de création de musées concurrents, indépendants de l'État ; la mobilisation du champ artistique est tournée vers une forme d'assistance à l'État, dans la résolution de la crise qui touche le Musée du Luxembourg.

La construction de cette représentation négative de l'action artistique de l'État se structure autour de moments précis : à l'occasion du vernissage d'un nouvel accrochage des

collections, quand les conservateurs retirent les œuvres destinées à finir leur carrière au Louvre ou ailleurs pour y intégrer les nouvelles acquisitions, à chaque fois qu'un legs ou une donation vient remettre en question la gestion tendue des collections, lors du dépôt d'un rapport sur le budget des Beaux-arts ou lors de la discussion de ce dernier, lors des Expositions universelles, lorsque un incident d'origine humaine ou naturelle met en péril ou détériore une ou plusieurs œuvres, ou, plus rarement, lorsque la presse réagit à une rumeur colportée par un journal pas toujours bien informé.

Néanmoins, les moments les plus critiques coïncident avec la remise en question de l'existence même du musée, avec la menace de son expulsion, ou avec l'officialisation et la mise en œuvre de projets de relogement, qu'il s'agisse du transfert du musée dans des bâtiments existants, d'extension de ses locaux, ou de leur reconstruction intégrale.

Chacun de ces événements contribue à la cristallisation de thèmes et d'enjeux, qui vont polariser l'essentiel des critiques formulées à l'égard de l'action artistique publique. On peut ainsi dégager quatre thèmes transversaux : un modèle d'instance de consécration artistique indigne du rayonnement artistique de la France et de sa capitale ; le désengagement ou l'incurie de l'État, notamment en matière de financement ; la question de la localisation du musée ; la définition d'une architecture spécifique à l'exposition de l'art contemporain.

L'enjeu du rayonnement culturel national et municipal

L'essor des moyens de transports internationaux, en facilitant les déplacements des journalistes, des amateurs d'art, contribue au développement d'une forme d'expertise individuelle, c'est-à-dire de capacité à évaluer, par l'observation comparative, l'obsolescence de normes et de dispositifs muséographiques ou architecturaux. Dans les discours relevés pour la période considérée, cette comparaison se fait systématiquement au détriment de la situation du Musée du Luxembourg.

En outre, si la France fut le premier État européen à se doter d'un musée d'art contemporain, elle fut bientôt imitée par les puissances limitrophes, qui préférèrent souvent construire des bâtiments spécifiques, contribuant par la même occasion à l'invention d'une nouvelle typologie architecturale, que de reconvertir des bâtiments historiques inadaptés à cet usage. Passage obligé pour les dirigeants politiques en visite officielle à Paris, le Musée du Luxembourg, surtout après 1886, renvoie aux visiteurs étrangers une image incompatible avec son rayonnement international et son statut de référence institutionnelle. Ainsi, les

conservateurs sont parfaitement lucides sur l'insuffisance des moyens matériels et financiers dont ils disposent pour permettre au Musée du Luxembourg de lutter à armes égales avec ses concurrents européens, c'est-à-dire d'assurer l'exemplarité artistique et architecturale que l'on est en droit d'attendre de la vitrine de la production française.

L'enjeu du financement

La question du financement contribue grandement à la construction de l'image négative de l'intervention de l'État dans les affaires artistiques. Problème récurrent dans la trajectoire architecturale du Musée du Luxembourg, le financement des travaux de réparation, d'entretien ou de plus gros chantiers relatifs au musée se heurte premièrement à la superposition des compétences dans la gestion du domaine du Luxembourg, soumis à la double tutelle du service des Bâtiments civils et du Sénat, auxquelles s'ajoute la tutelle du musée, et deuxièmement à la difficulté d'obtenir du Parlement des crédits spéciaux pour des projets qui dépassent le cadre des grosses réparations.

Le Sénat, d'ailleurs, se substitue parfois au gouvernement, quand il s'agit d'assumer le financement de certaines opérations. C'est en particulier le cas en 1884, lorsque après plusieurs années de négociations infructueuses avec une administration des Beaux-arts désargentée, le Sénat propose de financer sur ses fonds propres le relogement du Musée du Luxembourg, devenu indésirable dans le palais éponyme en raison de l'accroissement des activités de la Chambre haute. En contrôlant la totalité de l'opération, de la conception au chantier, le Sénat s'affirme de nouveau comme le protecteur du Musée du Luxembourg, conformément à une tradition qui remonte à 1818.

L'intériorisation de l'illégitimité des dépenses de l'État pour les affaires artistiques, assimilées par certains représentants du peuple à un gaspillage des deniers publics, ou encore l'acceptation du principe d'économie imposé aux musées nationaux, incite les agents de l'administration des Beaux-arts, à court-circuiter la procédure classique de demande de crédits spéciaux. Dans le cas du Musée du Luxembourg, le conservateur tente d'imposer le recours à des financements privés, individuels (philanthropisme) ou collectifs (loterie, concession), avant de se résoudre à revenir à des solutions plus consensuelles puisant dans d'autres catégories de ressources publiques (legs, recettes d'Exposition universelle).

L'administration des Beaux-arts ne parvient à imposer aucune de ces alternatives, qui avaient pour fonction de se substituer temporairement, partiellement ou même totalement au

financement public. La méfiance du gouvernement à l'égard de l'irruption de capitaux privés dans la mise en place d'un service public des Beaux-arts repose paradoxalement sur l'argument de la responsabilité morale de l'État vis-à-vis des artistes et de la collectivité. Cette suspicion est d'autant plus forte que l'évocation du philanthropisme d'origine étrangère, comme ce fut le cas lors du projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, sonne comme une humiliation nationale.

En dernier lieu, le cas du Musée du Luxembourg est exemplaire de la politique contradictoire de l'État en matière de construction publique : les acteurs du champ artistique n'hésitent pas à dénoncer le décalage manifeste entre l'argument de la pénurie de crédits opposée systématiquement aux projets de reconstruction du Musée du Luxembourg et les millions de francs d'argent public dilapidés dans la construction d'autres équipements à vocation événementielle ou muséale, notamment pour les Expositions universelles.

L'enjeu de la localisation

La difficulté, pour l'administration des Beaux-arts, de trouver l'emplacement idéal pour reloger le Musée du Luxembourg, naît de la multiplicité de paramètres à prendre en compte. Le premier de ces paramètres, c'est l'obligation, martelée par les conservateurs, de ne pas devoir débaptiser le musée, pour des raisons purement médiatiques. Le second paramètre, c'est la nécessité, défendue par les conservateurs comme par le public du musée, de ne pas déraciner l'institution de son milieu d'origine, le quartier du Luxembourg, à la fois pour des raisons sociétales (ne pas bouleverser les habitudes d'un public hétérogène mais fidèle) et pour des raisons économiques (le musée constitue l'un des foyers d'attraction touristique de la rive gauche). Le troisième paramètre important consiste à trouver un emplacement appartenant à l'État.

La solution d'un maintien du musée à l'intérieur du périmètre du jardin du Luxembourg apparaît dès lors comme la solution théoriquement idéale, garantissant le respect des trois principaux critères, et même celui de la proximité avec le Sénat. La Chambre haute, d'ailleurs, oppose la résistance la plus forte à cette solution ; dans la mesure où les prétentions de l'administration des Beaux-arts menacent soit l'intégrité du jardin privatif du président du Sénat, soit l'intégrité de la partie publique du jardin du Luxembourg. L'opération de reconversion/extension de l'orangerie Férou entre 1884 et 1886, apparaît comme un accident ou une concession dans cette tradition de résistance à l'invasion du jardin par l'architecture,

dans la mesure où elle est contrôlée par le Sénat lui-même, et où le bâtiment construit doit revenir au Sénat dans le cas où l'administration des Beaux-arts trouverait un logement définitif au musée.

Le Sénat n'est cependant pas le seul à s'opposer, par principe, à la reconstruction du Musée du Luxembourg dans le jardin. Les projets de l'administration des Beaux-arts se heurtent également à un mouvement de protection des parcs, jardins et espaces libres, mené par quelques sociétés d'intellectuels, animés à la fois par des préoccupations hygiénistes et des principes esthétiques. Diffusant ses idées grâce à la presse, ce mouvement contribue à la diabolisation de l'État, à travers l'administration des Beaux-arts, de la caste des architectes officiels, adeptes du monumentalisme, et en dernier lieu des artistes, premiers bénéficiaires d'une éventuelle extension ou reconstruction du musée.

L'enjeu architectural et muséographique

Le principal enseignement de l'étude du cas du Musée du Luxembourg réside dans le constat d'un paradoxe, entre, d'une part, la construction, par les conservateurs du musée, d'une compétence spécifique dans la programmation architecturale à partir de la capitalisation de leur expertise théorique et de leur expérience quotidienne du musée, et d'autre part, l'incapacité de l'État à créer les conditions de possibilité de l'application pratique de ces compétences. Nous avons ainsi démontré que l'inadaptation des locaux du musée à leur usage muséographique, que ce soit au palais du Luxembourg ou dans l'orangerie Férou transformée, participe du développement, chez les conservateurs, d'une science, encore intuitive, de la conservation préventive, et de la gestion des collections, pour ainsi dire, en « flux tendus », veillant à respecter autant que possible l'équivalence des entrées et des sorties d'œuvres.

Si l'exemplarité artistique des collections du Musée du Luxembourg ne manque jamais de susciter des commentaires contradictoires, le déploiement de trésors d'ingéniosité par les conservateurs afin de tromper les visiteurs sur la situation critique du musée leur vaut, en revanche, d'être systématiquement déculpabilisés dans la presse. La compétence du conservateur du Musée du Luxembourg, généralement opposée à celle de ses supérieurs hiérarchiques, devient particulièrement manifeste en matière de programmation architecturale au tournant du XX^e siècle, au point qu'elle est plébiscitée par le champ artistique, y compris par des architectes. Le conservateur doit néanmoins ajuster cette compétence, qui se construit

d'abord sur des objets théoriques, avec la mise à l'épreuve de l'intervention dans l'existant, à l'occasion du projet de reconversion de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice.

Si cette compétence de programmation des professionnels du musée est considérée par certains comme l'antidote aux dérives monumentalistes de l'architecture publique imaginée par les architectes issus de l'école des Beaux-arts, la compétence des architectes amenés à réfléchir à l'interprétation de ces programmes est loin de réunir un large consensus. Le serpent de mer de la reconstruction du Musée du Luxembourg, dont les architectes sont les protagonistes les plus exposés, oriente leur carrière dans des directions opposées. Si la reconversion muséographique de l'orangerie, dont la réception est par ailleurs très contrastée, scelle la consécration de Georges Scellier de Gisors, l'opération est néanmoins dénoncée, plusieurs années durant, comme un modèle d'impuissance architecturale, dont les défauts de conception se répercutent, dès son inauguration, sur la gestion, la conservation des collections et le fonctionnement du musée. La fragile légitimité de Deruaz contribue à le décrédibiliser au moment de proposer, vingt-cinq ans plus tard, une solution architecturale définitive qui lui aurait probablement valu la reconnaissance de ses pairs. Peu avant la première guerre mondiale, l'hypothèse d'un concours pour la construction d'un musée national d'art contemporain digne du pays et de la capitale naît ainsi d'une remise en question des compétences techniques de Deruaz, de sa prérogative en matière de construction neuve, et de sa capacité à concevoir un projet économique. Après 1914, d'ailleurs, plus aucun architecte du domaine ne fut sollicité pour étudier le relogement du musée.

Les solutions architecturales envisagées par l'administration des Beaux-arts pour la reconstruction du musée concernent majoritairement des sites occupés, qu'ils soient proches du quartier du Luxembourg ou plus éloignés, sur la rive droite comme sur la rive gauche. Cet obstacle suppose soit la démolition et reconstruction du bâtiment existant *in situ* ou à un autre emplacement (palais des Tuileries, école des sourds-muets), soit la réaffectation puis reconversion du bâtiment (ancien séminaire de Saint-Sulpice), soit le déménagement de la ou des institutions occupant le bâtiment (ministères des Finances et des Colonies au palais du Louvre). Ainsi, l'éventualité d'un rapprochement du Musée du Luxembourg et du Musée du Louvre, poncif des débats sur la relocalisation du premier, est verrouillée à partir des années 1890 par l'incapacité de l'État à mettre en place une politique de gestion cohérente de son domaine.

Corpus

Fonds, séries et cotes d'archives consultés

Archives nationales, Paris / Pierrefitte

Série F12 : Commerce et industrie

F12 12771 : Exposition internationale 1937 : Coupures de presse : Musées (généralités), Musée divers réalisés ou projetés, Musée d'art moderne

Série F17 : Instruction publique

F17 2685 : affaires diverses (Commune de Paris)

Série F21 : Beaux-arts

F21 567 : Musées nationaux. An V [septembre 1796-septembre 1797]-1873, dont Musée du Luxembourg

F21 883 : Bâtiments civils et palais nationaux : travaux de construction, grosses réparations et entretien : Palais des Tuileries

F21 1522 : Bâtiments civils et palais nationaux : travaux de construction, grosses réparations et entretien : Palais du Luxembourg

F21 2339 : Bâtiments civils et palais nationaux : travaux de construction, grosses réparations et entretien : Palais du Luxembourg

F21 3982 : Organisation des services de l'administration : législation, statuts et règlements, fonctionnement des différents services. 1792-1940 (surtout 1920-1930).

F21 4432, F21 4435 : Missions artistiques (Arago, Bénédictine)

F21 4473 : Musée du Jeu de Paume

F21 4484 à F21 4488 : Musée et jardin du Luxembourg. 1848-1939.

F21 5796 : Personnel

F21 6029 : Hôtel Biron

F21 6108, F21 6109 : Conseil des Bâtiments civils (Musée du Luxembourg)

F21 6238 : Palais du Louvre et des Tuileries : divers 1875-1899 (dont projets de reconstruction) : pièces relatives aux projets de reconstruction des Tuileries par Charles Garnier (en vue de l'établissement d'un « Musée des contemporains »)

F21 6264, F21 6265 : Palais du Luxembourg ; octroi de crédits divers 1903-1936 (dont Installation du Musée de peinture et de sculpture dans l'Orangerie Férou ; agrandissement du Musée ; remise en état de plusieurs salles du musées 1915)

F21 6534, F21 6536, F21 6538, F21 6542 : Avis et rapports soumis au Conseil des Bâtiments civils 1872-1904 (dont Musée du Luxembourg)

F21 7758 : Dossiers de personnel

Série O3 : Maison du Roi (Restauration)

O3 1430 : Musées royaux (1811-1832) : Musée du Luxembourg

Série Cartes et plans

Va 11 ; Va 75 ; Va 130 ; Va 134 ; Va 177 ; Va 181 ; Va 190 ; Va 195 ; Va 204

Fonds Archives privées

285/AP/12 (Fonds Girault)

Série LH : dossiers nominatifs Légion d'honneur

Archives des Musées nationaux, Paris

(fonds versés aux Archives nationales en 2014-2015 : les nouvelles cotes, quand elles sont connues, sont mentionnées entre parenthèses à la suite des anciennes cotes)

Série K (20144784/1-19) : Pièces diverses provenant de la direction des Musées

K30

Série L (20144785/1-43) : Musée du Luxembourg

L2A : Musée du Luxembourg : Séminaire Saint-Sulpice

L2/MNAM : Musée national d'art moderne : construction et aménagement

L8 : Musée du Luxembourg : dons et legs acceptés

L21 : Musée du Luxembourg : correspondances et renseignements divers

L23 : Musée du Luxembourg : travaux

Série 2HH (20144707/1-459) : Musée national d'art moderne

2HH4 : Séminaire de Saint-Sulpice

2HH34 : Construction du musée d'Art moderne

Série O : Personnel et administration générale

O30 : Dossiers de conservateurs (en particulier :

O30 52 Chennevières ; O30 225 Arago ; O30 275 : Bénédite)

Série U (20144795/1-66) : Dossiers de musées

U1-5 : Musée du Jeu de Paume

U2 : Musée du Jeu de Paume

U23 : Musée du Jeu de Paume
Série T (20144794/1-64) : Palais du Louvre
T2F : Chauffage, fournitures de combustibles.
Série P (20144790) : Peintures
P8 : Legs Caillebotte
Série Z (20150044) : Pièces provenant de la direction des Musées et du musée du Louvre
Z4 : Origines et échanges
Z19 : Projets
Z69 : Palais, résidences, châteaux
Z00 : Correspondance administrative
Série *1BB : Procès-verbaux des collèges de conservateurs et du Conseil artistique
*1BB31, *1BB32

Bibliothèque centrale des Musées nationaux

Fonds Bénédict
0375 (2), (3), (5), (7)

Bibliothèque nationale, Opéra

Fonds Garnier

Bibliothèque-Archives de l'Institut de France :

Papiers Louis Hauteœur, dont :

Série II (Ms 6867-6897) : Carrière administrative, dont :

Ms 6886 : Musée du Luxembourg (1929-1940)

Ms 6887 : Commissariat à l'exposition de 1937 et construction du Musée d'art moderne

Série III (Ms 6898-6907) : Participation ou collaboration à des activités diverses (congrès, commémorations, etc.), dont :

Ms 6899 : Année 1934

Série IV (Ms 6908-6914) : Articles, préfaces, conférences, dont :

Ms 6909 : Années 1931-1933 ; Années 1934-1935

Ms 6910 : Année 1942

Sénat, Direction de l'Architecture, du Patrimoine et des Jardins, Paris

Registre des correspondances

Fonds graphiques (cotations provisoires, en cours d'inventaire au moment de la rédaction)

Sénat, Direction des Affaires financières et sociales, Paris

Dossiers Deruaz, Scellier de Gisors

Sénat, Direction de la Bibliothèque et des Archives, Paris

Sénat. Procès-verbaux des délibérations de la questure

Fonds de la questure, Troisième République, boîte 68 (cote provisoire)

Fondation Le Corbusier, Paris

A3-2

F1-9 : Musée à croissance illimitée

J3-1 : Musée de la Ville et de l'État ; Musées d'art moderne

Ouvrages imprimés

ARAGO Étienne, *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne: exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg*, Paris, Imprimeries réunies, 1886, 79 p.

AVENEL Henri, *Le monde des journaux en 1895 : organisation, influence, législation, mouvement actuel : portraits et pseudonymes...* / Henri Avenel, Paris, L'annuaire de la presse française et du monde politique, 1895.

BARDET Godefroy, *Dujardin-Beaumetz : sa vie, son caractère, son œuvre*, Paris, O. Doin et fils, 1909, 24 p.

BÉNÉDITE Léonce, *Courbet*, Paris, La Renaissance du livre, coll. « L'art de notre temps », 1911, 114 p.

BÉNÉDITE Léonce, *Catalogue des œuvres exposées de Alphonse Legros*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1900, 94 p.

BÉNÉDITE Léonce, *Le Musée du Luxembourg: notice*, Paris, L. Baschet, 1894.

CASIMIR-PERIER Paul, *Nouveau Raphaël au Louvre. Nos musées de peinture ancienne et moderne. Lettre à M. le Ministre des Beaux-Arts*, Paris, Amyot, 1870, 95 p.

CHAMPIER Victor, *L'année artistique..., Troisième année: 1880-1881*, Paris, A. Quantin, 1881.

CHAMPIER Victor, *L'année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879.

CHAS Jean, *Biographie spéciale des pairs et des députés du royaume, session de 1818-1819*, Paris, Beaucé, 1819, 580 p.

CHENNEVIÈRES Philippe de, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-arts*, Paris, L'Artiste, vol. 1, 1883 ; vol. 2, 1885 ; vol. 3, 1886 ; vol. 4, 1888 ; vol. 5, 1889

CHENNEVIÈRES Philippe de, *Rapport adressé à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts sur l'administration des arts depuis le 31 décembre 1873 jusqu'au 1^{er} janvier 1878*, Paris, Impr. P. Mouillot, 1878.

COQUIOT Gustave, *Rodin à l'hôtel de Biron et à Meudon*, Paris, Librairie Ollendorff, 1917, 224 p.

COUYBA Charles-Maurice, *Les Beaux-Arts et la nation*, Paris, Hachette, 1908.

COUYBA Charles-Maurice, *L'Art et la démocratie : les écoles, les théâtres, les manufactures, les musées, les monuments*, Paris, E. Flammarion, 1902, 363 p.

- DUSOLIER Alcide, *Les spéculateurs et la mutilation du Luxembourg : à MM. les députés de Paris*, Paris, Librairie du Luxembourg, 1866.
- ÉMERIC-DAVID Toussaint-Bernard, *Musée olympique de l'École vivante des beaux arts, ou Considérations sur la nécessité de cet établissement et sur les moyens de le rendre aussi utile qu'il peut l'être [par T.-B. Émeric-David]*, Paris, impr. de Plassan, 1796.
- FREYCINET Charles Louis de Saulces de, *C. de Freycinet... Souvenirs...*, Paris, C. Delagrave, 1912.
- GALICHON Émile, *Études critiques sur l'administration des beaux-arts en France de 1860 à 1870, par Émile Galichon*, Paris, bureau de la « Gazette des beaux-arts », 1871.
- GILL André, *Vingt années de Paris*, Paris, C. Marpon et E. Flammarion, 1883, 238 p.
- GILLE Philippe, *Causeries sur l'art et les artistes*, Paris, Calmann Lévy, 1894.
- GISORS Alphonse-Henri Guy de, *Le Palais du Luxembourg, fondé par Marie de Médicis régente, considérablement agrandi sous le règne de Louis-Philippe Ier. Origine et description de cet édifice, principaux événements dont il a été le théâtre... par Alphonse de Gisors...*, Paris, impr. de Plon frères, 1847.
- GRIVAUD DE LA VINCELLE Claude-Madeleine, *Notice sur le palais de la Chambre des Pairs de France, anciennement appelé palais de Luxembourg ou d'Orléans... par M. G. de La V.*, Paris, Nepveu, 1820, 82 p.
- GUADET Julien, *Éléments et théorie de l'architecture. T. II, Les Éléments de la composition dans l'habitation, dans les édifices d'enseignement et d'instruction publique, dans les édifices administratifs politiques judiciaires, pénitentiaires, dans les édifices hospitaliers, dans les édifices d'usage public*, Paris, Aulanier et Cie, 1901.
- HAUTECOEUR Louis, *Architecture et aménagement des musées*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Textes RMN », 1993, 76 p.
- HAUTECOEUR Louis, *Considérations sur l'art d'aujourd'hui*, Paris, Librairie de France, 1929, 127 p.
- HAUTPOUL Alphonse d', *Mémoires du général marquis Alphonse d'Hautpoul, pair de France: 1789-1867*, Paris, Perrin, 1906, 372 p.
- HORSIN-DÉON Simon, *De l'organisation des musées nationaux, par Horsin Déon...*, Paris, impr. de Bonaventure et Ducessois, 1849.
- HUSTIN Arthur, *Le Luxembourg : le palais, le Petit-Luxembourg, le jardin, le musée, les carrières, par A. Hustin...*, Paris, P. Mouillot, 1905, 175 p.
- HUSTIN Arthur, *Le Palais du Luxembourg : ses transformations, son agrandissement, ses architectes, sa décoration, ses décorateurs*, Paris, P. Mouillot, 1904, 85 p.
- JAL Auguste, *Mes visites au musée royal du Luxembourg, ou Coup-d'oeil critique de la galerie des peintres vivans, par Gustave J***, Paris, Ladvocat, 1818.
- JOANNE Adolphe, *Paris illustré, nouveau guide de l'étranger et du Parisien, par Adolphe Joanne...*, Paris, L. Hachette, 1867, 1029 p.
- LABORDE Léon de, *Quelques idées sur la direction des arts et sur le maintien du goût public, par le Cte de Laborde*, Paris, Impr. impériale, 1856.
- LANDON Charles-Paul, *Musée royal du Luxembourg, recréé en 1822 et composé des principales productions des artistes vivans... par C. P. Landon...*, Paris, au bureau des Annales du musée, 1823.
- LÉON Paul, *Du Palais-Royal au Palais-Bourbon. Souvenirs*, Paris, Albin Michel, 1947.

- LE ROUSSEAU Julien, *Conséquences du dégagement, de la limitation et de la réduction du jardin public dépendant du Luxembourg (décret du 25 novembre 1865)*, Paris, Noirot, 1866, 31 p.
- LESTANG-LAISNE Claude de, *Notice historique sur le service des travaux des bâtiments civils et sur le Conseil général des bâtiments de France : depuis la création de ces services en l'an IV (1795) jusqu'en 1945*, Paris, Impr. nationale, 1960, 387 p.
- LEYGUES Georges, *Questions d'art : Loi sur la personnalité civile des Musées nationaux et sur la propriété artistique*, Paris, Calmann-Lévy, 1903.
- LODS Armand et VÉGA, *André Gill, sa vie, bibliographie de ses oeuvres*, Paris, L. Vanier, 1887, 132 p.
- MAUCLAIR Camille, *Les musées d'Europe. Le Luxembourg*, Paris, Nilsson, 1927, 176 p.
- MONTROSIER Eugène, *Les chefs-d'œuvre d'art au Luxembourg... sous la direction d'Eugène Montrosier*, Paris, Ludovic Baschet, 1881.
- MURRAY John, *A Handbook for Visitors to Paris*, London, J. Murray, 1866.
- NIEUWERKERKE Émilien de, *Rapport de M. le comte de Nieuwerkerke... sur la situation des musées impériaux pendant le règne de S. M. Napoléon III (1853-1869)*, Paris, C. de Mourgues frères, 1869.
- PICARD Alfred, *Rapport Général Administratif et Technique : Exposition universelle Internationale de 1900 à Paris*, Paris, Impr. Nationale, 1902, 486 p.
- QUESTEL Charles-Auguste et GOURLIER Charles, *Notice historique sur le service des travaux et sur le Conseil général des bâtiments civils, depuis la création de ces services en l'an IV (1795) jusqu'en 1895*, Paris, Impr. nationale, 1895, 227 p.
- REYNAUD Léonce, *Traité d'architecture contenant des notions générales sur les principes de la construction et sur l'histoire de l'art, par Léonce Reynaud...*, Paris, Carilian-Goeury et V. Dalmont, 1850, vol. 2.
- ROBERT Adolphe, COUGNY Gaston et BOURLOTON Edgar (dirs.), *Dictionnaire des parlementaires français, comprenant tous les membres des assemblées françaises et tous les ministres français, depuis le 1er mai 1789 jusqu'au 1er 1889, avec leurs noms, état civil, états de services, actes politiques, votes parlementaires, etc.*, Paris, Bourlonton, 1891.
- ROUJON Henry, *Artistes et amis des arts : le comte Henri Delaborde, le marquis de Chennevières, Larroumet, Bouguereau, Gérôme, Paul Dubois, Eugène Guillaume, Verdi, Hébert, Reyer, Ludovic Halévy*, Paris, Hachette, 1912, 279 p.
- ROUJON Henry, *En marge du temps*, Paris, Hachette, 1908, 268 p.
- SÉCHÉ Léon, *Jules Simon, sa vie et son œuvre : documents nouveaux et inédits, avec un autographe : et les portraits de Jules Simon, Jules Favre, Ernest Picard, Gambetta, Le Flô et Thiers*, Paris, A. Dupret, 1887, 277 p.
- TEXIER Edmond Auguste, « Le Musée du Luxembourg », in *Tableau de Paris*, Paris, Paulin et Le Chevalier, 1852, vol. 2, p. 77-82.
- TRIQUETI Henri Joseph François de, *Les trois musées de Londres : le British Museum, la National Gallery, le South Kensington Museum : Étude statistique et raisonnée de leurs progrès, de leurs richesses, de leur administration et de leur utilité pour l'instruction publique*, Paris, Chez l'auteur, 1861, 112 p.
- VACQUIER Jules Félix, *Ancien hôtel du Maine et de Biron en dernier lieu Établissement des dames du Sacré-Cœur : Nos. 75 bis, 77 et 79 rue de Varenne; 31 et 33 boulevard des invalides; 76, rue de Babylone : ouvrage illustré de 17 gravures*, Paris, Librairie d'art et d'archéologie, F. Contet, 1909, 78 p.

VAPEREAU Gustave, *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays (Sixième éd. entièrement refondue et considérablement augmentée) / par G. Vapereau*, Paris, L. Hachette, 1893.

VIARDOT Louis, *Les musées de France : guide et memento de l'artiste et du voyageur faisant suite aux Musées d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne..., Paris*, Paris, L. Maisson, coll. « Les musées d'Europe », 1855, 512 p.

VINOLS DE MONTFLEURY Jules Gabriel de, *Mémoires politiques d'un membre de l'Assemblée nationale constituante de 1871 / par le baron de Vinols de Montfleury,...*, Le Puy, J.-M. Freydier, 1882.

WALLON Henri, *La démolition des ruines des Tuileries*, Paris, Imprimerie du Journal officiel, 1882, 14 p.

WILDENSTEIN Georges, *Musées : enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, Paris, Cahiers de la République des lettres, des Sciences et des arts, 1931, vol. 13.

École polytechnique, livre du centenaire, 1794-1894, Paris, Gauthier-Villars et fils, 1894.

Explication des ouvrages de peinture et sculpture de l'école moderne de France, exposés depuis le 1^{er} mars 1825 dans le Musée royal du Luxembourg, destiné aux artistes vivants, Paris, Impr. de J. Didot aîné, 1825.

Journal des Débats. Livre sur le centenaire 1789-1889, Paris, Plon, 1889.

Chapitres d'ouvrages imprimés

BÉNÉDITE Léonce, « Le musée du Luxembourg », in *Musée du Luxembourg : les peintures*, Paris, H. Laurens, 1924.

BÉNÉDITE Léonce, « The mission of an art museum », in *Memorial of the Celebration of the Carnegie Institute at Pittsburgh, PA, April 11, 12, 13, 1907*, Pittsburgh, The board of Trustees of the Carnegie Institute, 1907, p. 344-350.

CHAMPIER Victor, « Administration - Réformes », in *L'année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, p. 16-17.

CHAMPIER Victor, « Nécrologie : Viollet-le-Duc (Adolphe-Édouard) », in *L'année artistique, Année 1878*, Paris, A. Quantin, 1879, vol. 1/, p. 532-533.

ENAUULT Louis, « Le Luxembourg », in *Paris et les parisiens au XIX^e siècle : mœurs, arts et monuments*, Paris, Morizot, 1856, p. 258-265.

HALLAYS André, « L'hôtel de Biron », in *En flânant à travers la France : Autour de Paris*, Paris, Perrin, 1911, p. 169-188.

HAUTECOEUR Louis, « Introduction », in *Musée national du Luxembourg. Catalogue des peintures et sculptures*, Paris, Musées nationaux, 1931.

MICHEL André, « La critique d'art : Boutard, Delécluze, C. Clément », in *Journal des Débats (Livre sur le centenaire 1789-1889)*, Paris, Plon, 1889.

REINACH Salomon, « L'encombrement des musées », in Georges WILDENSTEIN (dir.), *Musées : enquête internationale sur la réforme des galeries publiques*, Paris, Cahiers de la République des lettres, des Sciences et des arts, 1931, vol. 13, p. 13-18.

ROUJON Henry, « Jean Naigeon au Luxembourg », in *La Galerie des bustes*, Paris, J. Rueff, 1908, p. 293-299.

VALÉRY Paul, « Le problème des musées (1923) », in Jean HYTIER (dir.), *Oeuvres. II*, [Paris], Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1291.

VIOLLET-LE-DUC Eugène-Emmanuel, « Huitième entretien : sur les causes de la décadence de l'architecture ; sur quelques principes touchant la composition architectonique ; sur la Renaissance en occident et particulièrement en France », in *Entretiens sur l'architecture*, par M. Viollet le Duc,..., Paris, A. Morel, 1863, vol. 1, p. 321-384.

Articles de périodiques imprimés

ADAM Marcelle, « La vie de Paris. Du Luxembourg à Saint-Sulpice », *Le Figaro*, 04/10/1909.

ALEXANDRE Arsène, « La vie artistique. La réouverture du Luxembourg », *Le Figaro*, 16/04/1926.

ALEXANDRE Arsène, « Luxembourg - Annexe », *Le Figaro*, 30/07/1922.

ALEXANDRE Arsène, « Réouverture du Luxembourg », *Le Figaro*, 09/04/1901.

ALEXANDRE Arsène, « Le Feu, le Louvre et les Salons », *Le Figaro*, 17/11/1900.

ALEXANDRE Arsène, « A qui le Petit Palais ? », *Le Figaro*, 23/07/1900.

ALEXANDRE Arsène, « Au Luxembourg », *Le Figaro*, 16/06/1899.

ALEXANDRE Arsène, « Pour la reconstruction du Luxembourg », *Le Figaro*, 13/03/1899.

ALEXANDRE Arsène, « Réouverture du Musée du Luxembourg », *Le Figaro*, 12/04/1898.

ALEXANDRE Arsène, « Opinions : la collections Caillebotte refusée », *L'Éclair*, 12/01/1895.

ALEXANDRE Arsène, *Le Paris*, 14/03/1894.

AULA Paul, « Chronique des musées : le nouveau Musée National du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 02/04/1886.

BABIN Gustave, « Du Luxembourg à Saint-Sulpice », *L'Illustration*, 09/02/1907.

BACH Richard F., « Le Musée moderne : son plan, ses fonctions », *Mouseion*, 1930, n° 10, p. 14-19.

BACH Richard F., « L'Institut d'art de Détroit et la théorie moderne des musées », *Mouseion*, 1929, n°9, p. 283-287.

BANVILLE Théodore de, « Péril en la demeure », *Gil Blas*, 28/12/1879.

BASLER Adolphe, « L'importance d'un musée d'art moderne à Paris », *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 1931, t. XIII, p. 306-311.

BÉNÉDITE Léonce, « L'école américaine au Musée du Luxembourg », *Revue de l'art ancien et moderne*, 10/11/1919, t. XXXVI, n°210, p. 193-210.

BÉNÉDITE Léonce, « La vie artistique pendant la guerre », *Gazette des beaux-arts*, 06/1916, p. 257-272.

BÉNÉDITE Léonce, « Le Musée du Luxembourg », *Le Figaro illustré*, 08/1910.

BÉNÉDITE Léonce, « Un musée », *Paris-journal*, 28/02/1910.

BÉNÉDITE Léonce, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (2/2) », *Musées et monuments de France*, 03/1907, n°3, p. 39-41.

BÉNÉDITE Léonce, « La reconstruction du Musée du Luxembourg (1/2) », *Musées et monuments de France*, 02/1907, n°2, p. 19-20.

BÉNÉDITE Léonce, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/02/1904, I, n°2, p. 106-112.

BÉNÉDITE Léonce, « Ce que doit être un musée d'art contemporain (2/2) », *Le Magasin pittoresque*, 15/03/1900, p. 171-174.

BÉNÉDITE Léonce, « Ce que doit être un musée d'art contemporain (1/2) », *Le Magasin pittoresque*, 01/03/1900, p. 141-145.

BÉNÉDITE Léonce, « La Collection Caillebotte au musée du Luxembourg », *Gazette des beaux-arts*, 03/1897, p. 249-258.

BÉNÉDITE Léonce, « La collection Caillebotte et l'école impressionniste », *L'Artiste*, 08/1894, vol. 8, p. 124-133.

BÉNÉDITE Léonce, « Le Musée des artistes contemporains », *Gazette des beaux-arts*, 05/1892, vol. 7, p. 401-415.

BÉNÉDITE Léonce, « La caisse des musées », *La Nouvelle Revue*, 1892, p. 549-571.

BENET Rafael, « Pla d'un museu d'obres d'artistes vivents i l'exemple del museu de Grenoble », *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 10/1933, III, n° 28, p. 295-298.

BENET Rafael, « El Museu funcional », *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, 05/1933, III, n° 24, p. 135-136.

BERGER Georges, « Les peintures de M. Baudry au foyer du nouvel Opéra », *Journal des Débats*, 24/01/1876.

BERGER Georges et CHENNEVIÈRES Philippe de, « Les peintures de M. Baudry au foyer du nouvel Opéra », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/01/1876.

BERNAC Jean, « The Caillebotte bequest to the Luxembourg », *The Art Journal*, 1895, p. 230-232 ; 308-310 ; 358-361.

BLANC Charles, « La question des Tuileries », *Le Temps*, 06/02/1877.

BLANCHE Jacques-Emile, « Le crépuscule sur les Musées nationaux », *Le Figaro*, 04/04/1929.

BLEUZE Marien, « Le dîner des Amis du Luxembourg », *Gil Blas*, 09/05/1909.

BLOND Maurice LE, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *L'Aurore*, 05/04/1904.

BONDY Walter, « Musée du Luxembourg », *Kunst und Künstler*, 1926, n° 24, p. 394-400.

BONNEFF M., « Le Séminaire de St-Sulpice devient un Musée », *L'Action*, 28/11/1909.

BOUYER Raymond, « L'annexe du Musée du Luxembourg au Jeu de Paume des Tuileries », *Revue de l'art ancien et moderne*, 08/1922, vol. 42, p. 237-238.

BOUYER Raymond, « L'art britannique et l'âme anglaise au Musée du Luxembourg », *La Revue bleue*, 1916, p. 184-187.

BOUYER Raymond, « Félix Buhot et la réouverture du Luxembourg », *La Revue bleue*, 19/04/1902, p. 510-512.

BRÉBAN Philbert, « Le Musée du Luxembourg à construire », *Le XIX^e siècle*, 13/01/1880.

BRICON Étienne, « L'art impressionniste au Musée du Luxembourg », *La Nouvelle Revue*, septembre 1898.

BRIÈRE Gaston, « Le rapport du budget des Beaux-arts pour 1901 », *La Correspondance historique et archéologique*, 03/1901, p. 75-77.

BROUSSON Jean-Jacques, « Chronique de Paris », *Gil Blas*, 20/02/1914.

C. A., « Le rapport du budget des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/10/1903.

C. A., « Au Luxembourg », *Gil Blas*, 11/09/1885.

CANIVET Raoul, « Aux Beaux-arts », *Le Paris*, 20/03/1892.

CASAUX Léon, « Chronique : la question du Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/11/1904.

CH., « Les Nouvelles artistiques : le nouveau Luxembourg et son conservateur », *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 30/05/1931.

CHAMPIER Victor, « Courrier des musées : le Musée du Luxembourg », *L'Art*, 1880, XX, p. 103-104.

CHARLERIE Firmin, « Le Luxembourg aux Tuileries », *Le Petit Parisien*, 07/05/1878.

CHARNAGE Dunod de, « La rétrospective de l'art français », *La Croix*, 13/07/1937.

CHARNAGE Dunod de, « Le remaniement du musée du Luxembourg », *La Croix*, 17/11/1931.

CHENNEVIÈRES Philippe de, « Le Comte E. de Nieuwerkerke », *Gazette des beaux-arts*, 1892, p. 265-277.

CHENNEVIÈRES Philippe de, « Les musées de province », *Gazette des beaux-arts*, 1865, p. 118-131.

C. J.-J., « Comptes d'apothicaires », *La Croix*, 07/06/1907.

CLARÉTIE Jules, « La reconstruction des Tuileries », *Le Figaro*, 17/01/1877.

CLAUDE Jean, « Pour les artistes. Le Luxembourg à Saint-Sulpice », *Le Petit Parisien*, 29/03/1913.

CLÉMENT Charles, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 31/03/1886.

CLÉMENT Charles, « Le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 13/01/1880.

CLÉMENT Charles, « Adolphe Viollet-le-Duc », *Journal des débats*, 16/03/1878.

CLÉMENT-JANIN Noël, « Chronique. Le Musée du Luxembourg », *Estafette*, 02/01/1894.

CLOUZOT Henri, « Les arts. [...] Le nouveau Luxembourg », *L'Europe nouvelle*, 24/04/1926.

COQUIOT Gustave, « L'avenir du Petit Palais », *La Presse*, 13/09/1900.

COQUIOT Gustave, « L'avenir du Petit Palais », *La Presse*, 12/09/1900.

COQUIOT Gustave, « L'avenir du Petit Palais », *La Presse*, 11/09/1900.

COQUIOT Gustave, « L'avenir du Petit Palais », *La Presse*, 10/09/1900.

D'AIGREMONT Jean, « Une renaissance artistique : la réouverture du Musée du Luxembourg », *La Lanterne*, 16/04/1926.

DALY César, « Reform Club », *Revue générale d'architecture et des travaux publics*, 1857, vol. 15, p. 342-348.

DARCEL Alfred, « Les musées, les arts et les artistes pendant la Commune », *Gazette des beaux-arts*, 1 janvier 1872, p. 41-65.

DARCEL Alfred, « Les musées, les arts et les artistes pendant le siège de Paris », *Gazette des beaux-arts*, 01/10/1871, p. 285-306.

DARGENTY G., « A propos du Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 23/10/1885.

DAUZATS Charles, « Chez les Artistes français », *Le Figaro*, 02/07/1912.

DELANGLE Albert, « Gil Blas au Sénat », *Gil Blas*, 21/07/1884.

DESTREM Hugues, « Au Luxembourg », *Le Rappel*, 28/08/1901.

DEZARROIS André, « Un projet de palais-musée au Trocadéro », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1934, XLV, n° 351, p. 90-96.

DEZARROIS André, « Actualités : un événement. Le Musée du Luxembourg rajeuni redevient le musée des artistes vivants », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1929, p. 142-148.

DEZARROIS André, « Au Jeu de Paume des Tuileries, le Musée des écoles étrangères », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1926, vol. 49, p. 109-122.

DEZARROIS André, « Notre tribune. Léonce Bénédict », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 06/1925, n° 719, p. 177-180.

DIOLÉ Philippe, « L'exposition de 37 : le concours des deux Musées », *Beaux-Arts*, 28/12/1934.

DIOLÉ Philippe, « Louvre ou gratte-ciel ? », *Beaux-Arts*, 26/10/1934.

DOUSSAIN Gustave, « Le Parlement et les Musées », *Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, 1931, XIII, p. 365-368.

DUPRAT Jean, « Le Musée du Luxembourg », *L'Humanité*, 04/12/1905.

DURAND-TAHIER Hippolyte, « La réouverture du Musée du Luxembourg », *La Plume*, n° 89, 01/01/1893.

ESTIENNE, « Pour le Musée du Luxembourg. La nécessité du transfèrement », *Gil Blas*, 24/07/1909.

FÉNÉON Félix, « A qui le Musée du Luxembourg ? », *Bulletin de la vie artistique*, 15/06/1925.

FÉNÉON Félix, « Le Musée du Luxembourg », *Le Symboliste*, 15/10/1886.

FIERENS Paul, « Causerie artistique : Les chefs-d'œuvre de l'Art français », *Journal des Débats*, 17/07/1937.

FIERENS Paul, « Causerie artistique. Muséographie », *Journal des débats*, 13/11/1934.

FIERENS Paul, « La conférence de muséographie de Madrid », *Journal des débats*, 02/11/1934.

FIX, « Esquisses du jour. Léonce Bénédite », *Le Voltaire*, 26/03/1892.

FOUETTER Georges, « Projet de transfert du musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 19/12/1913.

FOUQUIER Henry, « La Vie de Paris », *Le XIX^e siècle*, 06/02/1890.

FOURNEL Victor, « Les œuvres et les hommes. Courrier du théâtre, de la littérature et des arts », *Le Correspondant*, 25/04/1886, p. 336-360.

FRÉMINE Charles, « Notes d'art », *Le Rappel*, 24/02/1899.

FRÉMINE Charles, « Au Luxembourg », *Le Rappel*, 16/04/1898.

FRÉMINE Charles, « Musées », *Le Rappel*, 12/08/1895.

FRÉMINE Charles, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 21/11/1890.

FRESNAY Paul, « Un conflit », *Le Voltaire*, 05/04/1883.

FROLLO Jean, « Paris Capitale », *Le Petit Parisien*, 30/04/1901.

FROLLO Jean, « Au Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 19/11/1900.

GALICHON Émile, « L'art et l'industrie considérés au point de vue économique », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1870.

GALICHON Émile, « Le Ministère des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/01/1870.

GALICHON Émile, « Le musée du Luxembourg à rendre à l'État », *Chronique des arts et de la curiosité*, 07/11/1869.

GALLERY DES GRANGES Paul, « Une visite au Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 19/01/1875.

GAULIER Alfred, « Place au Sénat », *Le Rappel*, 05/04/1883.

G. E., « La misère des Musées nationaux. La salle de jeu de paume succursale du Musée du Luxembourg », *La Presse*, 25/08/1921.

GEFFROY Gustave, « Au Luxembourg », *Le Journal*, 16/02/1897.

GEFFROY Gustave, « Whistler au Luxembourg », *La Justice*, 13/11/1891.

GENER Pompeyo, « El Museo del Luxemburgo », *Ilustración artística*, 04/04/1904.

GÉRÔME, *Journal des Artistes*, 08/04/1894.

GILL André, « Lettre d'André Gill à Hippolyte de Villemessant », *Le Figaro*, 09/06/1871.

G. L., « Les peintures de M. Baudry au nouveau Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 07/08/1880.

GONSE Louis, « Les remaniements du Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/12/1892.

GONSE Louis, « Le Nouveau Palais des musées à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, 11/1891, p. 392-403.

GONSE Louis, « L'Inauguration du nouveau musée d'Amsterdam », *Gazette des beaux-arts*, 11/1885, p. 401-421.

GOTH Max, « Aux Beaux-Arts. Les idées et les projets du Surintendant », *Gil Blas*, 15/12/1913.

GUILLAUME Albert, « Par fil spécial », *Le Figaro*, 05/04/1913.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 08/03/1907.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 25/03/1904.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 13/02/1903.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 13/12/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 16/08/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 05/04/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 25/01/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 18/01/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 04/01/1901.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 28/12/1900.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 21/12/1900.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 08/12/1899.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 17/02/1899.

HALLAYS André, « En flânant », *Journal des débats*, 20/01/1899.

HALLAYS André, « Au jour le jour. Le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 12/06/1898.

HAMMOND Leo Remy, « French authorize gallery to house Monet paintings », *New York Times*, 13/08/1922.

HAMMOND Leo Remy, « New Paris Museum will open for modern foreign paintings », *New York Times*, 06/08/1922.

HAUSER Fernand, « Nos échos. Choses de Paris », *La Presse*, 09/02/1899.

HAUTECOEUR Louis, « L'Architecture des musées », *L'Architecture*, 15/10/1933, XLVI, n° 10, p. 355-367.

HAUTECOEUR Louis, « Architecture et organisation des musées », *Museum. Supplément mensuel*, 1933, vol. 23-24, n° 3-4, p. 5-29.

HAUTECOEUR Louis, « Le remaniement du Musée du Luxembourg », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1931, n° 60, p. 87-92.

HÉRON DE VILLEFOSSE, « Les nouveaux musées d'art moderne », *Beaux-Arts*.

H. F., « Musée du Luxembourg », *La Presse*, 28/04/1904.

HOOPER Lucy H., « Art in Paris. Exhibition of Russian Art, the Coming Salon, the Luxembourg Gallery », *The Art Journal*, 1880, vol. 6, 1880.

HOOPER Lucy H., « Reopening of the Luxembourg Gallery », *The Art Journal*, 1875, vol. 1, 1875.

HOUSSAYE Arsène, « De la création du ministère des Beaux-arts », *L'Artiste*, février 1870, p. 137-145.

JACQUES Edmond, « Le nouveau musée du Luxembourg », *L'Intransigeant*, 01/04/1886.

JANNEAU Guillaume, « Le nouveau Luxembourg », *Bulletin de la vie artistique*, 01/08/1922, p. 341-343.

JANNEAU Guillaume, « Le transfert du musée du Luxembourg », *Le Temps*, 09/12/1912.

JAVEL Firmin, « Au Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 25/03/1892.

JUNIUS, « Musée national du Luxembourg », *Gil Blas*, 07/12/1892.

KATOW Paul de, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 01/04/1886.

KATOW Paul de, « Le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 15/01/1880.

KAY Charles de, « Art Museums the fashion », *New York Times*, 23/09/1906.

KAY Charles de, « Modern French Art », *New York Times*, 05/08/1906.

KEMP Robert, « Au jour le jour : Séminaire et musée », *L'Aurore*, 04/01/1910.

KERBRAT Géo., « Pour le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 14/07/1908.

KIMBALL Fiske, « Quelques suggestions pour la construction et l'organisation d'un musée d'art », *Museum*, 1930, vol. 11, n° 2, p. 142-151.

L., « Au jour le jour : le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 19/01/1901.

LABORIE LANZAC Léon de, « Les Flâneries et les croisades de M. André Hallays (Paris) », *Le Correspondant*, 10/12/1913, vol. 253, p. 976-985.

LAFENESTRE Georges, « Le marquis de Chennevières », *Gazette des beaux-arts*, 01/05/1899, p. 397-412.

LAGARDÈRE Paul, « Quelques-uns des projets de M. Dujardin-Beaumetz », *Le Petit Parisien*, 11/01/1907.

LAGRANGE Léon, « Bulletin mensuel. Février 1866 », *Gazette des beaux-arts*, 01/03/1866, t. XX, p. 291-296.

L'AMATEUR, « Le Carnet de l'amateur », *Le Musée*, 1906, III, p. 470-472.

LÉCUYER Raymond, « Champ-de-Mars Trocadéro 1937 », *Le Figaro*, 13/07/1934.

LE DIABLE BOÎTEUX, « Échos et nouvelles. Arts et lettres », *Gil Blas*, 28/09/1896.

LE DIABLE BOÎTEUX, « Nouvelles et échos », *Gil Blas*, 06/04/1880.

LE MUSÉE, « Le carnet de l'amateur : le musée du Luxembourg encore sacrifié », *Le Musée*, 11/1906.

LE MUSÉE, « Un musée qui étouffe », *Le Musée*, 01/1906, III, p. 2-3.

LEPAGE Colonel, « Note relative à un projet de loterie pour la reconstruction du Musée de Caen et pour la restauration des anciens monuments de cette ville », *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, 04/1866, IV, janvier-mars, p. 585-591.

LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 14/01/1895.

LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 12/12/1894.

LE PASSANT, « Les on-dit », *Le Rappel*, 11/08/1894.

L'IMAGIER, « Le musée du Jeu de Paume », *L'Œuvre*, 1922.

LOSTALOT Alfred de, « Le Musée de Versailles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/07/1875.

LOUVRIER DE LAJOLAIS Auguste, « Mouvement des arts et de la curiosité », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1871.

LOYANT E., « Échos de partout : l'agrandissement du musée du Luxembourg », *L'Écho de la semaine*, 23/08/1896.

L. P., « Un nouveau musée du Luxembourg », *Le Figaro*, 21/11/1904.

LUTÈCE Louis de, « Promenades au Musée du Luxembourg », *Notes d'art et d'archéologie*, 11/1912, p. 181-183.

MAGNE Lucien, « L'Exposition de 1900 », *Gazette des beaux-arts*, 03/1895, vol. 13, p. 177-188.

MANTZ Paul, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 24/04/1886.

MARET Henry, « Les Ministères. Ministère des Beaux-arts », *La Revue hebdomadaire*, 06/1911, p. 50-67.

MARET Henry, « Les Ministères. Ministère des Beaux-arts (suite) », *La Revue hebdomadaire*, 06/1911, p. 276-293.

MARET Henry, « Carnets d'un sauvage », *Le Journal*, 05/12/1905.

MARET Henry, « L'Art et l'Etat », *Le Journal*, 18/11/1905.

MARGUERITE DE LA CHARLONIE Paul, « L'agrandissement des Musées du Louvre et du Luxembourg », *Le Journal des Arts*, 23/12/1911.

MARGUERITE DE LA CHARLONIE Paul, « Comment agrandir le Musée du Luxembourg et celui du Louvre ? », *Le Journal des Arts*, 07/11/1908.

MARX Roger, « Le Musée de l'art contemporain », *Le Rapide*, 09/12/1892.

MASSÛE Georges de, « Le transfert prochain du Musée du Luxembourg à l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice », *Le Peuple français*, 20/08/1909.

MAUCLAIR Camille, « Lettres, théâtre, sciences et arts », *Le Figaro*, 10/03/1933.

MAUCLAIR Camille, « Notes d'art », *La Nouvelle Revue*, 03/1897, p. 207-208.

MAUCLAIR Camille, « La réforme de l'art décoratif en France », *La Nouvelle Revue*, 02/01/1896, p. 724-746.

M. B., « Les Musées. L'annexe du Musée du Luxembourg au Jeu de Paume des Tuileries », *Art et Décoration*, 09/1922.

MÉA Sabine, « Le Musée moderne français », *Le Rappel*, 09/01/1895.

MÉA Sabine, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 11/04/1894.

MÉA Sabine, *Le Rappel*, 06/04/1886.

MÉA Sabine, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 06/09/1884.

MÉA Sabine, « Les on-dit », *Le Rappel*, 27/07/1884.

MÉA Sabine, « A Monsieur Auguste Vacquerie », *Le Rappel*, 25/07/1884.

MÉA Sabine, « Le nouveau Musée des Artistes vivants », *Le Rappel*, 14/06/1884.

MÉA Sabine, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 07/06/1884.

MÉA Sabine, « Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 20/06/1883.

MÉRYEM Jean, « Les musées d'art moderne à l'Exposition de 1937 », *L'art et les artistes*, 07/1936, n° 169, p. 350-353.

MÉRYEM Jean, « L'exposition internationale de Paris 1937 « Arts et techniques dans la vie moderne » », *L'art et les artistes*, 02/1935, n° 154, p. 174-178.

MEYER Ernest, « Bulletin : le Musée du Luxembourg », *La Revue bleue*, 03/02/1894.

MICHEL André, « Jeu de Paume », *Journal des débats*, 08/08/1922.

MICHEL André, « Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 06/04/1920.

MICHEL André, « Les peintres anglais au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 26/06/1915.

MILLOT Léon, « Libres propos », *L'Aurore*, 11/11/1902.

MIRBEAU Octave, « Le Legs Caillebotte et l'État », *Le Journal*, 24/12/1894.

M. J., « Les Arts. Une annexe du Musée du Luxembourg », *L'Humanité*, 02/09/1922.

MOLINIER Emile, « Fin d'exposition », *Le Matin*, 13/11/1900.

MONOD François, « Chronique », *Art et Décoration*, 02/1907, supplément, p. 1-3.

MONOD François, « Correspondance de Gand », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 07/05/1904.

MOUREY Gabriel, « Une œuvre nécessaire », *Paris-journal*, 21/01/1912.

M. R., « John-Lewis Brown au Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/03/1903.

N., « Note sur les musées nationaux par M. F. Reiset », *Chronique des arts et de la curiosité*, 22/05/1875.

PARENTY Albert, « Une ville sans musée », *Le Bâtiment*, 26/02/1914.

PAWLOWSKI Gaston de, « Le 'Luxembourg' », *Comoedia*, 15/02/1912.

PELLEGRIN Paul, « Courrier du Sénat », *Le XIX^e siècle*, 21/07/1884.

PERRET Auguste, « Le Musée moderne », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 08/06/1931, p. 33-35.

PERRET Auguste, « Si l'on bâtissait un musée moderne », *Comoedia*, 15/02/1930.

PERRET Auguste, « Le Musée moderne », *Mouseion*, 1929, n° 9, p. 225-235.

PHILLIPS Sir Claude, « French Gallery: Edmund Davis Collection », *The Daily Telegraph*, 15/03/1915.

PLANAT Paul, « Actualités : le futur musée à Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 12/11/1910.

PLANAT Paul, « Le Louvre est inextensible », *La Construction moderne*, 11/12/1909.

PLANAT Paul, « Actualités : saison d'été », *La Construction moderne*, 02/10/1909.

PLANAT Paul, « Actualités : pour le terme d'octobre », *La Construction moderne*, 11/09/1909.

PLANAT Paul, « Actualités : un musée dans un séminaire », *La Construction moderne*, 04/07/1908, p. 469-471.

PLANAT Paul, « Actualités : le musée sulpicien – la maison des étudiants », *La Construction moderne*, 31/08/1907.

PLANAT Paul, « Actualités : la distribution des récompenses », *La Construction moderne*, 13/07/1907.

PLANAT Paul, « Actualités : banquet des Artistes français », *La Construction moderne*, 11/08/1906.

PLANAT Paul, « Actualités : le budget des Beaux-arts », *La Construction moderne*, 26/11/1904.

PLANAT Paul, « Actualités : Jardin du Luxembourg ; Palais du Champ-de-Mars », *La Construction moderne*, 02/04/1904.

PLANAT Paul, « Actualités », *La Construction moderne*, 27/04/1901.

PLANAT Paul, « Actualités », *La Construction moderne*, 23/02/1901, p. 241-243.

PLANAT Paul, « Actualités », *La Construction moderne*, 29/12/1900, p. 145-148.

PLANAT Paul, « Actualités », *La Construction moderne*, 01/12/1900, p. 97-99.

PLANAT Paul, « Actualités », *La Construction moderne*, 11/03/1899.

PLANAT Paul, « Chronique : Une lettre au sujet des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 17/02/1877.

PLANAT Paul, « Chronique : (...) La question des Tuileries.- Où l'on traite Philibert de l'Orme de voleur.- Timides observations », *La Semaine des constructeurs*, 10/02/1877.

PLANAT Paul, « Chronique : Reconstruction du palais des Tuileries – Analyse du rapport – Historique – Les objections... », *La Semaine des constructeurs*, 27/01/1877.

PLUMET Charles, « La reconstruction du Musée du Luxembourg », *New York Herald*, 20/03/1904.

PLUMET Charles, « L'art et l'État : La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Les Arts de la vie*, 15/03/1904, I, n°3, p. 160-163.

PONSONAILHE Charles, « Le Rijks-Museum à Amsterdam et le nouveau Musée du Luxembourg », *L'Artiste*, 05/1886, p. 341-359.

POULAIN Gaston, « Avant le concours des musées de 1934 », *L'Intransigeant*, 28/08/1934.

P. P., « Le Musée de Saint-Sulpice », *La Croix*, 13/02/1907.

PROUST Antonin, « Journaux et revues », *Gil Blas*, 17/08/1883.

PY Michael, « Le Musée du Luxembourg », *Le Voltaire* [?], 14/02/1895.

RAIS Jules, « Le rapport de M. Couyba sur le budget des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 07/12/1901, p. 307-308.

RAYNAL Maurice, « Le Luxembourg des Tuileries », *L'Intransigeant*, 31/07/1922.

REBOUL Jacques, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *L'Intransigeant*, 1910.

RENÉ-JEAN, « A travers les salles du Jeu de Paume », *Comoedia*, 05/08/1922.

RICHE Daniel, « Paris qui passe », *Littoral*, 09/06/1902.

RICHTENBERGER Eugène, « Le Musée du Luxembourg : sa nouvelle installation », *La Revue bleue*, 27/01/1894, p. 114-117.

RIOTOR Léon, « Le Rappel artistique et littéraire », *Le Rappel*, 20/11/1902.

ROGER, « L'art et la curiosité », *Le XIX^e siècle*, 05/04/1886.

RONCHAUD Louis de, « De l'encouragement des beaux-arts par l'État », *La Nouvelle Revue*, 03/1885, p. 130-161.

ROUJON Henry, « En marge », *Le Temps*, 22/07/1907.

ROUJON Henry, « Jean Naigeon au Luxembourg », *Le Figaro*, 11/01/1907.

ROUX Léon, « Un prédécesseur de Léonce Bénédict au musée du Luxembourg », *Mercure de France*, 15/06/1925, p. 859-861.

R. P., « Le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 09/08/1896.

R[ULLIER] DE B[ETTEX]. [Édouard], « Échos de partout : La réorganisation du Luxembourg », *La République française*, 18/03/1904.

SAINT-CHARLES, « Au jour le jour. Un nouveau musée », *Le Figaro*, 22/02/1895.

SAINT-JUIRS, « Chronique », *Le XIX^e siècle*, 18/10/1885.

SANDOZ Pierre, « La Semaine artistique (lettres et beaux-arts) », *Le Monde artiste*, 26/08/1894.

SANTILLANE, « Le budget des Beaux-arts », *Gil Blas*, 22/11/1900.

SANTILLANE, « La vie parisienne : le Musée de l'art moderne », *Gil Blas*, 06/04/1899.

SANTILLANE, « Une fête d'art », *Gil Blas*, 10/02/1897.

SARCEY Francisque, « La fin des loteries », *Le XIX^e siècle*, 31/10/1884.

SARCEY Francisque, « Le Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 28/02/1880.

SARRADIN Edouard, « Léonce Bénédict », *Journal des débats*, 15/05/1925.

SARRADIN Edouard, « Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 10/04/1901.

SARRADIN Edouard, « Lettres, sciences et arts », *Journal des débats*, 07/02/1897.

SARRADIN Edouard, « Au jour le jour », *Journal des débats*, 23/04/1895.

SÉDILLE Paul, « L'architecture moderne à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, 01/08/1884, t. XXX, p. 122-144.

SEIGNEUR Maurice DU, « Le nouveau musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 03/04/1886, p. 306-307.

SEMBAT Marcel, « Contrôlons ! Réponse à Léon Bérard », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 14/02/1914.

STÉPHANE, « Le budget des Beaux-arts », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 26/11/1904.

T., « Luxembourg », *Bulletin de la vie artistique*, 15/08/1925, p. 359.

TABARANT, « Luxembourg », *Bulletin de la vie artistique*, 01/09/1926.

TABARANT, « Note sur l'organisation du Musée du Luxembourg depuis ses origines », *Bulletin de la vie artistique*, 01/05/1926.

TAVERNY, « Le déménagement d'un musée », *Le Figaro*, 27/06/1909.

THIÉBAULT-SISSON François, « Au jour le jour: au Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 06/04/1915.

THIÉBAULT-SISSON François, « La vie artistique : la question des musées nationaux », *Le Temps*, 04/02/1912.

THIÉBAULT-SISSON François, « Au jour le jour. Entre artistes », *Le Temps*, 09/03/1897.

THIÉBAULT-SISSON François, « Au jour le jour. Création d'un musée du soir », *Le Temps*, 03/04/1895.

TOUT-PARIS, « Bloc-notes parisien : les expulsés d'aujourd'hui », *Le Gaulois*, 15/10/1885.

T.-S., « Art et curiosité. Le musée volontaire », *Le Temps*, 25/03/1922.

VACHON Marius, « Les pierres mortes de Paris. Les Tuileries », *La Nouvelle Revue*, 11/1882, t. XIX, p. 341-362.

VACQUERIE Auguste, « La mort d'Anatole de la Forge », *Le Rappel*, 08/06/1892.

VAGO Pierre, « Le Concours des Musées d'art moderne et l'exposition internationale de 1937 », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 12/1934, n° 10, p. I - IV.

VAILLAT Léandre, « Le nouveau musée de Genève », *L'art et les artistes*, 10/1910.

VALFORI René de, « Le nouveau Musée du Luxembourg », *La Liberté*, 26/12/1908.

VALFORI René de, « Un musée dans un séminaire », *Le Figaro*, 21/06/1908.

VAN DER STEUR Ad, « Les plans des nouveaux musées d'art moderne à Paris », *Mouseion*, 1934, vol. 27-28, p. 7-54.

VAQUIER Jules-Félix, « Pour un Musée moderne », *Journal des débats*, 16/10/1919.

VAUXCELLES Louis, « Quelques suggestions sur la construction des musées français d'art moderne à l'exposition de 1937 », *Excelsior*, 15/09/1934.

VAUXCELLES Louis, « M. Delahaye et le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 19/12/1913.

VAUXCELLES Louis, « Les Arts. Le transfert du Luxembourg », *Gil Blas*, 11/09/1913.

VAUXCELLES Louis, « Le Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 23/01/1912.

VAUXCELLES Louis, « Le Musée du Luxembourg au Séminaire de Saint-Sulpice », *Gil Blas*, 09/01/1907.

VAUXCELLES Louis, « Notes d'art. A propos du Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 31/03/1905.

VAUXCELLES Louis, « L'impressionnisme au Luxembourg », *Gil Blas*, 13/12/1904.

VERDÈNE Georges, « Le Luxembourg au Séminaire Saint-Sulpice », *Gil Blas*, 07/02/1906.

VERNE Henri, « L'avenir du Louvre », *L'Illustration*, 21/12/1929.

VÉRON Eugène, « Courrier des musées », *L'Art*, 1879, p. 274-276.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 02/09/1899.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 26/08/1899.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 08/04/1899.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/01/1899.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 19/01/1895.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 29/12/1894.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/08/1894.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 13/01/1894.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 24/10/1891.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 18/01/1890.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 27/08/1887.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 21/04/1883.

VÉRON Pierre, « Courrier de Paris », *Le Monde illustré*, 10/09/1881.

VIALA René, « Où », *Le XIX^e siècle*, 20/11/1906.

VICTOR-MEUNIER Lucien, « Et les bébés ? », *Le Rappel*, 09/09/1894.

VICTOR-MEUNIER Lucien, « A la Chambre », *Le Rappel*, 24/11/1890.

VIOLLET-LE-DUC Adolphe, « La restauration des Tuileries », *Journal des Débats*, 27/01/1877.

VIOLLET-LE-DUC Adolphe, « Variétés », *Journal des Débats*, 15/12/1871.

VITET Ludovic, « La Madone de Pérouse au Louvre », *Revue des deux mondes*, 01/03/1870, p. 239-246.

WOLFF Albert, « Courrier de Paris », *Le Figaro*, 25/10/1885.

X., « Au jour le jour : treize mois ou la vie d'un surintendant », *Journal des Débats*, 11/03/1906.

ZERVOS Christian, « Pour la création à Paris d'un musée des artistes vivants », *Les Cahiers d'art*, 1930, p. 337-339.

« Chronique », *Art et Décoration*, 02/1931.

« Chronique : à propos de l'exposition de 1936 », *Art et Décoration*, 02/1931.

« La reconstruction du musée du Jeu de Paume », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, janvier 1930.

« La reconstruction du Musée du Jeu de Paume à Paris », *Museum*, 1929, n° 9, p. 311.

« Foreign collections of the Luxembourg Museum », *New York Herald (Art supplement)*, 08/11/1925.

« Pour un musée français d'art moderne », *L'Art vivant*, 01/09/1925.

« Pour un musée français d'art moderne », *L'Art vivant*, 15/08/1925.

« Pour un musée français d'art moderne », *L'Art vivant*, 01/08/1925.

« Pour un musée français d'art moderne », *L'Art vivant*, 15/07/1925.

« Dans les musées », *Le Rappel*, 04/07/1925.

« Le Luxembourg aux Tuileries », *Le Matin*, 31/07/1922.

« Art et curiosité. Académie des beaux-arts », *Le Temps*, 10/04/1922.

« Échos. Un nouveau musée », *Le Figaro*, 06/04/1922.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 31/12/1921.

« M. Léonce Bénédict en Amérique », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 25/01/1921.

« La santé de M. Léonce Bénédict », *Bulletin de la vie artistique*, 01/01/1921.

« Nouvelles brèves », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 1921, p. 221.

« Paris Art Revival », *New York Times*, 19/12/1920.

« Échos et nouvelles. Le Luxembourg à l'Orangerie », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 10/12/1920, p. 210.

« Informations – Dans les Musées – Musée du Luxembourg », *Bulletin de l'art ancien et moderne*, 25/10/1920, p. 189.

« Ici... Le Luxembourg au Jeu de Paume », *Bulletin de la vie artistique*, 15/01/1920, p. 115.

« De l'art français et des influences qu'il ne doit pas subir », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 15/09/1917.

« L'incident de Saint-Sulpice est aplani », *Le Petit Parisien*, 30/07/1915.

« Les expositions. A la Société nationale des beaux-arts », *La Renaissance politique, littéraire et artistique*, 21/03/1914.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/02/1914.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/02/1914.

« Chambre des Députés : séance du 10 février (suite) », *La Croix*, 12/02/1914.

« The New Luxembourg », *The Boston Evening Transcript*, 09/01/1914.

« Rubbish in Luxembourg », *New York Times*, 28/12/1913.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 27/12/1913.

« La question du Musée du Luxembourg et les artistes », *Le Temps*, 25/12/1913.

« Chambre des Députés : séance du 22 décembre (suite) », *La Croix*, 24/12/1913.

« Le transfert du Musée du Luxembourg dans l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice », *La Croix*, 20/12/1913.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 19/12/1913.

« Le Luxembourg à l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 27/11/1913.

« A qui le Séminaire de Saint-Sulpice ? M. Chéron veut y entrer... le Musée du Luxembourg s'y trouve déjà », *Comoedia*, 10/09/1913.

« Le transfert du Musée du Luxembourg », *Gil Blas*, 08/09/1913.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 22/08/1913.

« Nos échos. On dit que... », *L'Intransigeant*, 20/08/1913.

« La morale d'une spoliation : le Séminaire Saint-Sulpice était « fait » pour être un musée », *La Croix*, 05/04/1913.

« New Home for Luxembourg », *New York Times*, 30/03/1913.

« Le transfert du Musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 29/12/1912.

« The Luxembourg to move », *New York Times*, 01/12/1912.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 25/11/1912.

« Au Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 22/08/1912.

« Nouvelles : Au séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 16/06/1912.

« Échos », *Journal des débats*, 09/06/1912.

« Le ministère des Finances au séminaire Saint-Sulpice », *Le Temps*, 08/06/1912.

« Le transfert du musée du Luxembourg », *Le Journal*, 07/06/1912.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 09/04/1912.

« Musées : le nouveau musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 25/02/1912.

« Au jour le jour : Le Musée du Luxembourg au Séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 10/01/1912.

« Au jour le jour. Le « musée Rodin » », *Le Temps*, 20/12/1911.

« Nouvelles : Des fresques de Rodin vont décorer l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 26/11/1911.

« Évêchés et séminaires », *La Croix*, 29/06/1911.

« Une bibliothèque centrale de journaux », *La Croix*, 13/05/1911.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 06/11/1910.

« Le transfert du musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 07/05/1910, p. 384.

« Les avatars du pavillon de Flore », *L'Attaque*, 06/03/1910.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/01/1910.

« Le Musée du Luxembourg au séminaire de Saint-Sulpice », *Le Matin*, 03/01/1910.

« Nouvelles religieuses : France », *Annales catholiques : revue religieuse hebdomadaire de la France et de l'Église*, 05/12/1909, p. 894.

« Sont attribués... Le Séminaire de Saint-Sulpice », *La Croix*, 25/11/1909.

« Tout arrive », *Journal des Débats*, 27/09/1909.

« Promesses d'architectes », *Gil Blas*, 02/08/1909.

« Le Musée du Luxembourg », *L'Aurore*, 11/10/1908.

« Nouvelles : la transformation du Séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 10/10/1908, p. 24.

« Au séminaire Saint-Sulpice », *La Croix*, 12/08/1908.

« Échos : Un nouveau musée », *L'Aurore*, 15/07/1908.

« The New Luxembourg », *Burlington Magazine*, 07/1908, vol. 13, n° 64, p. 302.

« Déménagements en perspective », *L'Intransigeant*, 26/06/1908.

« Séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 02/05/1908.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 15/03/1908.

« Coulisses des chambres. Le transfert du musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 06/07/1907.

« The New Luxembourg Museum in Paris », *New York Times*, 28/04/1907.

« Le Musée du Luxembourg transféré à Saint-Sulpice », *La Presse*, 10/04/1907.

« Moving the Luxembourg collections », *The American Architect and Building News*, 06/04/1907, XCI, n° 1632, p. 134-135.

« Transformation en musée du Séminaire de Saint-Sulpice », *La Construction moderne*, 02/02/1907.

« Échos : le nouveau musée du Luxembourg », *L'Aurore*, 24/01/1907.

« Au jour le jour : l'installation du musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », *Le Temps*, 23/01/1907.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 12/01/1907.

« Au jour le jour : édifices religieux et musées », *Journal des débats*, 10/01/1907.

« « God » off French coins », *New York Times*, 09/01/1907.

« Nouvelles », *La Construction moderne*, 04/08/1906, p. 528.

« Au jour le jour : le banquet de la Société des Artistes français », *Le Temps*, 05/07/1906.

« Le rapport Henry Maret et la presse », *Le Rappel*, 22/12/1905.

« Échos », *Le Petit Parisien*, 10/02/1905.

« Le rapport sur le budget des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 12/11/1904.

« Enquête sur la séparation de l'Art et de l'État », *Les Arts de la vie*, 10/1904, II, n° 10.

« Pour le Musée du Luxembourg », *Le Journal des Arts*, 13/08/1904.

« Au Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 23/04/1904.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 02/04/1904.

« Au jour le jour : l'agrandissement du Musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/03/1904.

« Au jour le jour : le Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 05/03/1904.

« La reconstruction du Luxembourg », *L'Écho de Paris*, 30/01/1904.

« Le budget de l'Instruction publique », *Le Temps*, 29/11/1903.

« Le banquet des Artistes français », *Le Temps*, 04/07/1903.

« L'aménagement du Champ-de-Mars », *Le Figaro*, 19/06/1903.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 04/04/1903.

« Un tour au Luxembourg », *La Presse*, 26/12/1902.

« La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Art et Décoration*, 12/1902, supplément, p. 1-2.

« Le transfert du Musée du Luxembourg », *La Presse*, 18/11/1902.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 15/11/1902.

« Musée du Luxembourg », *La Lanterne*, 12/11/1902.

« La reconstruction du Musée du Luxembourg », *La Croix*, 11/11/1902.

« Journaux de ce matin : Échos et nouvelles : le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 10/11/1902.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 10/11/1902.

« La reconstruction du Musée du Luxembourg », *Art et Décoration*, 11/1902, supplément, p. 1-2.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 02/01/1902.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 12/12/1901.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 11/12/1901.

« Journaux de ce matin : le Luxembourg au Champ-de-Mars », *Le Matin*, 11/12/1901.

« Propos du jour », *Chronique des arts et de la curiosité*, 13/04/1901.

« Au Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 09/04/1901.

« Nouvelles politiques : transferts de ministères », *Journal des débats*, 20/02/1901.

« Le Musée du Luxembourg reste où il est », *Le Gaulois*, 24/12/1900.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 22/12/1900.

« Échos & nouvelles », *Journal des débats*, 18/12/1900.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 17/12/1900.

« Le Budget des Beaux-arts à la Chambre », *Chronique des arts et de la curiosité*, 15/12/1900.

« La reconstruction du musée du Luxembourg », *Le Petit Journal*, 12/12/1900.

« Supplément », *Art et Décoration*, 12/1900, p. 1.

« The Luxembourg », *The Bradford Observer*, 16/08/1900.

« Le rapport du budget des Beaux-arts pour 1900 », *La Correspondance historique et archéologique*, 01/1900, p. 2-16.

« Le Musée du Luxembourg », *La Presse*, 16/11/1899.

« Nos échos : un nouveau Luxembourg », *La Presse*, 05/11/1899.

« Un Musée ambulant », *Journal des débats*, 22/10/1899.

Art et Décoration, 10/1899, supplément, p. 1.

« Échos », *L'Écho de Paris*, 02/08/1899.

« Au Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 29/07/1899.

« Desde Paris », *La Epoca*, 12/07/1899.

« Les Salons », *Le Petit Parisien*, 09/07/1899.

« Paris. Chronique religieuse de Paris. Le Musée du Luxembourg », *La Croix supplément*, 02/07/1899.

« Nos échos », *Le Journal*, 01/07/1899.

« Échos de Paris », *Le Gaulois*, 18/06/1899.

« Au jour le jour », *Journal des Débats*, 15/03/1899.

« Le don Charles Hayem au Musée du Luxembourg », *L'œuvre d'art*, 15/03/1899, p. 41-42.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 09/02/1899.

« Nos échos », *Le Journal*, 08/02/1899.

« Nos échos. Le Luxembourg trop petit », *La Presse*, 05/02/1899.

« Petites nouvelles », *Le Matin*, 27/01/1899.

« Journaux de ce matin. Au Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 19/05/1898.

« Réouverture d'un Musée », *La Presse*, 06/04/1898.

« Nouvelles parlementaires. Chambre. Le budget des beaux-arts », *Journal des débats*, 21/10/1897.

« Lettres, sciences et arts », *Journal des débats*, 09/03/1897.

« Étranger. France », *Journal de Genève*, 20/02/1897.

« Échos de Paris », *Le Gaulois*, 10/02/1897.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 07/02/1897.

« Nos gravures », *Revue hebdomadaire*, février 1897.

« Nouvelles. Musée du Luxembourg », *L'Architecture*, 23/01/1897.

« Nouvelles. Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 02/01/1897.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 26/12/1896.

« Échos de Paris », *Le Gaulois*, 23/12/1896.

« Chronique de l'image : L'agrandissement du Musée du Luxembourg », *Revue biblio-iconographique*, 14/11/1896.

« Le Musée du Luxembourg », *La Construction moderne*, 22/08/1896.

« Échos », *La Justice*, 11/08/1896.

« Au Musée du Luxembourg », *La Presse*, 09/08/1896.

« Exposition universelle de 1900 », *Chronique des arts et de la curiosité*, 18/04/1896.

« La collection Caillebotte au Luxembourg », *Revue biblio-iconographique*, 18/04/1896, p. 429-430.

« Le legs Caillebotte », *Chronique des arts et de la curiosité*, 18/04/1896.

« Qu'attend-on ? L'agrandissement du musée du Luxembourg : plusieurs expédients, une seule solution », *Le Matin*, 17/04/1895.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 08/04/1895.

« Nouvelles », *La Construction moderne*, 06/04/1895, p. 324.

« Ein Skandal im Luxembourg-Museum », *Kunst für alle*, 15/03/1895.

« Chambre des députés », *Journal des Débats*, 16/02/1895.

« Chambre », *Journal des Débats*, 15/02/1895.

« Au jour le jour : la collection Caillebotte », *Le Temps*, 13/01/1895.

« Chronique parisienne. La collection Caillebotte », *La Croix*, 13/01/1895.

« Musée insuffisant. Entretien avec le conservateur du Luxembourg. », *Le Matin*, 13/01/1895.

« Au jour le jour », *Journal des débats*, 12/01/1895.

« Journaux d'hier. La collection Caillebotte », *Le Gaulois*, 12/01/1895.

« Le legs Caillebotte. Le Luxembourg doit-il accepter la collection ? », *Le Matin*, 12/01/1895.

« Au Luxembourg. Une visite de M. Leygues », *La Justice*, 09/12/1894.

« Le Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 09/12/1894.

« Au Luxembourg », *Le Matin*, 08/12/1894.

« Échos et nouvelles », *Le Petit Parisien*, 08/12/1894.

« Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 07/12/1894.

« Beaux-arts. Le Musée du Luxembourg », *L'Art pour tous*, 12/1894, n° 828-829.

« Au Luxembourg », *Le Matin*, 16/08/1894.

« Échos du matin », *Le Matin*, 09/08/1894.

« Nouveau musée du Luxembourg », *La Presse*, 09/08/1894.

« Échos de Paris », *Le Gaulois*, 08/08/1894.

« Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/04/1894.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 10/04/1894.

« Au Musée du Luxembourg », *Le Soir*, 09/04/1894.

« Échos du matin », *Le Matin*, 04/04/1894.

« Le legs Caillebotte », *Chronique des arts et de la curiosité*, 24/03/1894.

« Actualités : au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 31/01/1894.

« Actualités : Au Musée du Luxembourg », *Journal des débats*, 30/12/1893.

« La réouverture du musée du Luxembourg », *Le Temps*, 30/12/1893.

« Au jour le jour », *Le Temps*, 02/07/1893.

« L'art à Paris : les remaniements du Luxembourg », *Le Paris*, 09/12/1892.

« Journaux de ce matin. Offre refusée », *Le Matin*, 08/06/1892.

« Le Luxembourg », *Le Paris*, 23/03/1892.

« Le Luxembourg. Ce que sera le successeur de M. Arago », *L'Éclair*, 20/03/1892.

« Obituary. Étienne Arago », *New York Times*, 07/03/1892.

« Le Musée du Luxembourg. Chez M. Et. Arago », *La Paix*, 19/12/1891.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 25/11/1891.

« Au Musée du Luxembourg. Réouverture - modifications », *La Presse*, 18/11/1891.

« Échos du Matin », *Le Matin*, 14/11/1891.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 10/11/1891.

« Menus faits », *L'Univers illustré*, 25/04/1891.

« Musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 08/11/1890.

« Petites nouvelles », *La Justice*, 03/11/1890.

« Choses et gens », *Le Matin*, 02/11/1890.

« Gazette du jour », *La Justice*, 29/10/1890.

« Beaux-arts. Le Musée du Luxembourg », *L'Art pour tous*, 10/1890, n°58.

« Olympia offerte à l'État », *La Justice*, 08/02/1890.

La Construction moderne, 08/02/1890, p. 211.

« Chroniques », *L'Artiste*, 1889, vol. 2, p. 140.

« Chronique des musées et bibliothèques. Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 5 octobre 1888, p. 313.

« Le Musée du Luxembourg », *Le Rappel*, 29/08/1888.

« Au Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 23/08/1888.

« Faits divers », *Le Temps*, 25/06/1888.

« Sciences et arts », *Le Gaulois*, 30/04/1888.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/04/1888.

« Faits divers », *Le Temps*, 17/04/1888.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14/04/1888.

L'Univers illustré, 19/02/1887.

« Lettres & Arts », *La Justice*, 05/02/1887.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 20/09/1886.

« Échos du jour », *Le XIX^e siècle*, 16/08/1886.

« Le Musée du Luxembourg », *La Lanterne*, 23/07/1886.

« Distribution des récompenses du Salon », *Le Rappel*, 05/07/1886.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 03/07/1886.

« Gazette du jour », *La Justice*, 26/06/1886.

« Les travaux du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 04/06/1886.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 22/04/1886.

« Courrier de Paris », *L'Univers illustré*, 17/04/1886.

« Correspondances », *Le Rappel*, 15/04/1886.

« La Vie à Paris », *Le Temps*, 04/04/1886.

L'Illustration, 03/04/1886.

« Chronique des musées et bibliothèques », *Courrier de l'art*, 19/02/1886.

« A travers Paris », *Le Figaro*, 30/12/1885.

« Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 26/12/1885.

« Le Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 30/10/1885, p. 528.

« French Art and the stage », *New York Times*, 11/10/1885.

« A travers Paris : le Musée du Luxembourg », *Le Matin*, 05/10/1885.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 03/10/1885.

« Le nouveau musée du Luxembourg », *L'Art contemporain*, 26/09/1885, p. 4.

« Le nouveau musée du Luxembourg », *Le Temps*, 18/09/1885.

Le Figaro, 29/08/1885.

« Le nouveau Musée du Luxembourg », *Le XIX^e siècle*, 21/06/1885.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 04/04/1885.

« Chronique des musées. Le Musée du Luxembourg », *Courrier de l'art*, 16/01/1885.

« Échos et nouvelles », *La Presse*, 10/01/1885.

« Chronique des musées et bibliothèques », *Courrier de l'art*, 19/12/1884.

« Menus faits », *L'Univers illustré*, 29/11/1884.

« Journaux et revues », *Gil Blas*, 17/10/1884.

« Concours et expositions », *Chronique des arts et de la curiosité*, 20/09/1884.

« Chronique des musées et bibliothèques », *Courrier de l'art*, 12/09/1884.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 06/09/1884.

La République française, 05/09/1884.

« Les Arts », *Le Matin*, 04/09/1884.

« Empiètement », *L'Intransigeant*, 06/08/1884.

« Le musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 26/07/1884.

« La réouverture du musée du Luxembourg », *Chronique des arts et de la curiosité*, 05/01/1884.

« Nos échos », *Le Gaulois*, 03/01/1884.
 « Les on-dit », *Le Rappel*, 24/12/1883.
 « Les on-dit », *Le Rappel*, 05/12/1883.
 « Notes on art and artists », *New York Times*, 13/05/1883.
 « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 21/04/1883.
 « Écho du jour : Paris. Échec au Sénat », *La Presse*, 14/04/1883.
 « Échos du jour : Paris », *La Presse*, 07/04/1883.
 « Chronique. Le Musée du Luxembourg sur le pavé », *Le Temps*, 03/04/1883.
 « Échos du jour : Paris », *La Presse*, 27/03/1883.
 « Chronique des musées », *Courrier de l'art*, 23/11/1882.
Journal des Débats, 28/06/1882.
 « Trop de rouages ! », *La Presse*, 18/09/1881.
 « La reconstruction des Tuileries », *Chronique des arts et de la curiosité*, 23/07/1881.
 « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 25/06/1881.
 « Informations », *Le XIXe siècle*, 16/03/1881.
 « Nécrologie. H. Lefuel », *La Construction moderne*, 1881, n°5, p. 259-264.
 « Les Tuileries », *La Presse*, 29/06/1880.
 « Dépêches particulières du Sénat », *Le Temps*, 15/05/1880.
 « Notes on art and archaeology », *The Academy*, 28/02/1880, XVII, n° 408, p. 167.
 « Lettres, sciences, arts », *La Presse*, 16/02/1880.
 « Journal de la quinzaine [2^e quinzaine de février] », *La Nouvelle Revue*, 02/1880, p. 235-236.
 « Notes on art and archaeology », *The Academy*, 31/01/1880, XVII, n° 404, p. 93.
 « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 10/01/1880.
 « Informations », *Le XIXe siècle*, 18/12/1879.
 « Courrier de Paris », *La Presse*, 16/12/1879.
 « Musée de moulages », *Chronique des arts et de la curiosité*, 13/12/1879.
 « Nouvelles parlementaires », *Le XIXe siècle*, 12/12/1879.
 « Journaux et revues », *Gil Blas*, 20/11/1879.
 « Musée des arts décoratifs », *Chronique des arts et de la curiosité*, 23/08/1879.
 « Coulisses de Versailles », *Le Rappel*, 23/07/1879.
 « Coulisses de Versailles », *Le Rappel*, 23/03/1879.
 « Documents officiels », *Chronique des arts et de la curiosité*, 08/03/1879.
 « Le Conseil supérieur des bâtiments civils », *Le Rappel*, 21/06/1878.
 « The Luxembourg picture gallery », *New York Times*, 26/05/1878.
 « Projet de loi sur la restauration des Tuileries », *Le Rappel*, 20/05/1878.
Journal des Débats, 19/05/1878.
 « Échos de Paris », *Le Gaulois*, 05/05/1878.
 « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 27/04/1878.
 « Réorganisation des services administratifs des Beaux-arts », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/02/1878.
 « A travers les musées de Paris. Musée du Luxembourg », *Le XIXe siècle*, 28/01/1878.
 « Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 18/12/1877.

« Le musée du Luxembourg et l'École des beaux-arts », *La Semaine des constructeurs*, 09/06/1877.

« Agrandissement du Musée du Luxembourg », *La Semaine des constructeurs*, 19/05/1877.

« Échos », *Le Petit Parisien*, 29/04/1877.

« Le Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 31/03/1877.

« La reconstruction des Tuileries », *Le Siècle*, 27/01/1877.

« Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 07/10/1876.

« Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 12/08/1876.

« Palais des Tuileries », *La Semaine des constructeurs*, 22/07/1876.

« Notes and news », *The Academy*, 18/09/1875, VIII, n° 176, p. 317.

« Échos de Paris », *Le Figaro*, 22/06/1875.

« Échos de Paris », *Le Figaro*, 21/06/1875.

« La galerie des statues au Luxembourg », *Le Petit Parisien*, 16/04/1875.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 30/01/1875.

La France, 31/12/1874.

« Courrier des théâtres, des lettres et des arts », *La Presse*, 02/06/1874.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 09/05/1874.

« Les on-dit », *Le Rappel*, 02/03/1874.

« Ce qui se passe. Le musée du Luxembourg », *Le Gaulois*, 01/03/1874.

« Nouveau Paris : les transformations du jardin du Luxembourg », *L'Univers illustré*, 18/07/1868.

« Nouvelles », *Chronique des arts et de la curiosité*, 01/03/1863.

« Destruction of the Palace of the Luxembourg at Paris », *New York Times*, 17/11/1859.

Le Moniteur, 11/01/1858.

« Réouverture du Luxembourg », *Revue indépendante*, 1847, p. 153-155.

Bibliographie

Ouvrages imprimés

ABRAM Joseph, COHEN Jean-Louis, REICHLIN Bruno et LAMBERT Guy (dirs.), *Encyclopédie Perret*, Paris : Monum, Éd. du Patrimoine, Ed. du Moniteur, 2002, 445 p.

ANDIA Béatrice de, FRANÇOIS Caroline et KLAEYLÉ Aloys (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, 304 p.

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège [Paris], Desoer [Hachette], coll. « L'art témoin », 1967, 302 p.

BELDA NAVARRO Cristóbal et MARÍN TORRES María Teresa (dirs.), *Quince miradas sobre museos*, [Murcia, Universidad], 2002, 335 p.

BENNETT Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, Routledge, coll. « Culture », 2002, 278 p.

BERTRAND DORLÉAC Laurence et WINOCK Michel, *Histoire de l'art : Paris 1940-1944 : ordre national, traditions et modernités*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Histoire de l'art » n°1, 1986, 451 p.

BEST Janice, *Les monuments de Paris sous la Troisième République : contestation et commémoration du passé*, Editions L'Harmattan, 2010, 285 p.

BOIME Albert, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1986, 330 p.

BOLAÑOS María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón, Ed. Trea, coll. « Biblioteconomía y administración cultural » n°10, 2008, 486 p.

BOLAÑOS María, *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*, Gijón, Ediciones Trea, coll. « Biblioteconomía y administración cultural », 2002, 413 p.

BONAFoux Pascal, *Le musée du Luxembourg à Paris*, [Milan], Skira, coll. « Guides Skira », 2005, 102 p.

BORIE Alain, MICHELONI Pierre et PINON Pierre, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, Marseille, Parenthèses, coll. « Collection Eupalinos. Série Architecture et urbanisme », 2006, 200 p.

BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain et SCHNAPPER Dominique, *L'amour de l'art : les musées d'art européens et leur public*, 2e édition revue et augmentée., Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le sens commun », n° 35, 1992, 251 p.

BRIMO René, *L'évolution du goût aux États-Unis, d'après l'histoire des collections : thèse pour le doctorat d'Université présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris / par René Brimo,...*, Paris, J. Fortune, 1938.

BRUCCULERI Antonio, *Louis Hauteœur et l'architecture classique en France : du dessein historique à l'action publique*, Paris, Picard, 2007, 448 p.

CALLU Agnès, *La Réunion des musées nationaux : 1870-1940*, Paris, École des chartes, 1994, viii+551 p.

- CANTAREL-BESSON Yveline, *La naissance du Musée du Louvre : la politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents des Musées de France » n° 1, 1981, 295 p.
- CANTELLI Marilù, *L'illusion monumentale : Paris 1872-1936*, Liège, Mardaga, coll. « Architecture + documents », 1991, 107 p.
- CARBON Jean-Louis, *Du séminaire aux Finances : un bâtiment héritier de 350 ans d'histoire...*, Paris, P. Téqui, 1999, 191 p.
- CHARLE Christophe, *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1990, 271 p.
- CHARLE Christophe (dir.), *Le temps des capitales culturelles. XVIII^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2009, 400 p.
- CHARLE Christophe, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, 2004, 400 p.
- CHARLE Christophe, *La crise des sociétés impériales France, Allemagne, Grande-Bretagne, 1900-1940, essai d'histoire sociale comparée*, Paris, Seuil, 2001, 608 p.
- CHARLE Christophe, *Paris fin de siècle, culture et politique*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1998, 330 p.
- CHARLE Christophe, *Les hauts fonctionnaires en France au XIX^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Archives », 1980, 270 p.
- CHAUDONNET Marie-Claude, *L'État et les artistes : de la Restauration à la monarchie de Juillet, 1815-1833*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1999, 270 p.
- CHEMETOV Paul et MARREY Bernard, *Architectures à Paris : 1848-1914*, 2^e éd., Paris, Dunod, coll. « Espace et architecture », 1984, 206 p.
- CHEVREFILS DESBIOLLES Yves et LEVAILLANT Françoise, *Les revues d'art à Paris 1905-1940*, Paris, Ent'revues, 1993, 374 p.
- COLLECTIF, *Paris 1937 : cinquantenaire de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne : [exposition, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 13 mai-30 août 1987]*, Paris, Institut français d'architecture / Paris-musées, 1987, 510 p.
- COSTE Pierre, *Les loteries d'État en Europe et la loterie nationale, historique-caractéristiques : avec le texte officiel du Règlement général de la loterie nationale 1933*, Paris, Payot, 1933, 127 p.
- DAUFRESNE Jean-Claude, *Louvre & Tuileries, architectures de papier*, Liège, Mardaga, 1987, 447 p.
- DAVID DE PÉNANRUN Louis Thérèse, ROUX François, DELAIRE Edmond et PASCAL Jean-Louis, *Les architectes élèves de l'École des beaux-arts, 1793-1907*, Paris, Librairie de la construction moderne, 1907, 484 p.
- DELAUNAY Jean-Marc, *Méfiance cordiale : les relations métropolitaines franco-espagnoles de la fin du XIX^e siècle à la Première Guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 2010, 923 p.
- DELOCHE Bernard, *Museologica : contradictions et logique du musée*, 2^e éd. rev. et corr., Mâcon Savigny-le-Temple, Ed. W MNES, coll. « Collection Museologia », 1989, 221 p.
- DOUCET Isabelle et JANSSENS Nel (dirs.), *Transdisciplinary Knowledge Production in Architecture and Urbanism Towards Hybrid Modes of Inquiry*, coll. « Urban and Landscape Perspectives ».

- DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 2012, 512 p.
- FAVREAU Marc, GLORIEUX Guillaume, LUIS Jean-Philippe et PRÉVOST-MARCILHACY Pauline (dirs.), *De l'usage de l'art en politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2009, 153 p.
- FIORI Ruth, *L'invention du vieux Paris : naissance d'une conscience patrimoniale dans la capitale*, Wavre, Mardaga, 2012, 327 p.
- FONKENELL Guillaume et NAUDEIX Hubert, *Le palais des Tuileries*, Arles / Paris, Éd. Honoré Clair / Cité de l'architecture et du patrimoine, musée des monuments français, 2010, 223 p.
- FORTY Adrian, *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*, New York, N.Y., Thames & Hudson, 2000, 335 p.
- FRIOUX Stéphane, *Les batailles de l'hygiène: villes et environnement de Pasteur aux Trente Glorieuses*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 387 p.
- FRIOUX Stéphane, FOURNIER Patrick et CHAUVEAU Sophie, *Hygiène et santé en Europe de la fin du XVIII^e siècle aux lendemains de la Première Guerre mondiale*, Paris, SEDES, coll. « Pour les concours. Série Cours », 2011, 279 p.
- FUMAROLI Marc, *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Editions de Fallois, 1991.
- GALISON Peter Louis et THOMPSON Emily Ann (dirs.), *The Architecture of Science*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999, 573 p.
- GARBERI Mercedes et PIVA Antonio (dirs.), *L'opera d'arte e lo spazio architettonico: museografia e museologia*, Milano, Mazzotta, 1988.
- GAUDIBERT Pierre et PECQUET Claude, *Les musées : évolution, esquisse d'une typologie en France et à l'étranger*, Paris, Centre national de documentation pédagogique (France), coll. « Actualités des arts plastiques », 1985, 66 p.
- GÉAL Pierre, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, coll. « Bibliothèque de la Casa de Velázquez », 2005, 557 p.
- GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et Etat sous la III^e République : le système des Beaux-arts*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, lviii+433 p.
- GEORGEL Chantal (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, 403 p.
- GEORGEL Chantal (dir.), *1848, la République et l'art vivant*, Paris, Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998, 229 p.
- GHÉRARDI Éric, *Constitutions et vie politique de 1789 à nos jours*, Paris, A. Colin, coll. « Collection Cursus. Série Histoire », 2006, 187 p.
- GIEBELHAUSEN Michaela (dir.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, New York, Etats-Unis, Manchester University Press, coll. « Critical perspectives in art history », 2003, 249 p.
- GODOLI Ezio et VOLAIT Mercedes (dirs.), *Concours pour le musée des Antiquités égyptiennes du Caire, 1895*, Paris, Picard / CNRS, 2010, 256 p.
- GOLAN Romy, *Modernity & Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven, Yale University Press, coll. « Yale publications in the history of art », 1995, 228 p.

- GOLDSCHMIDT Fernande, *Nieuwerkerke, le bel Émilien : prestigieux directeur du Louvre sous Napoléon III*, Paris, Art international publ., 1997, 200 p.
- GÓMEZ MARTÍNEZ Javier, *Dos museologías: Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.
- GRANGER Catherine, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris, École des Chartes, coll. « Mémoires et documents de l'École des chartes », n° 79, 2005, 866 p.
- GRAVARI-BARBAS Maria, IOSA Ioana et PAQUOT Thierry, *Monumentalité(s) urbaine(s) aux XIX^e et XX^e siècles : sens, formes et enjeux urbains*, Paris, L'Harmattan, coll. « Gestion de la culture », 2011, 238 p.
- HASKELL Francis, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*, traduit par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2002, 261 p.
- HASKELL Francis (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna, CLUEB, coll. « Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte » n°7, 1981, 268 p.
- HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France, Tome VII: La fin de l'architecture classique, 1848-1900*, Paris, A. et J. Picard, coll. « Histoire de l'architecture classique en France », 1957, 575 p.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón, Trea, 2006.
- HUDSON Kenneth, *A Social History of Museums: What the Visitors Thought*, London [etc.], Macmillan Press, 1975.
- JACQUIN Emmanuel, *Archives de l'agence d'architecture du Louvre et des Tuileries, XIX^e-XX^e siècles: sous-série 64 AJ*, Paris, Centre historique des Archives nationales / Documentation française, 2006, 300 p.
- LACAMBRE Geneviève (dir.), *Le Musée du Luxembourg en 1874 : peintures*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1974, 189 p.
- LAURENT Jeanne, *Arts et pouvoirs en France, de 1793 à 1981 : histoire d'une démission artistique*, Saint-Étienne, CIEREC, coll. « Travaux » n° 34, 1982, 184 p.
- LAWLESS Catherine, *Musée national d'art moderne : historique et mode d'emploi*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1986, 191 p.
- LAYUNO ROSAS María Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España : del « palacio de las artes » a la arquitectura como arte*, Gijón, Ediciones Trea, coll. « Biblioteconomía y administración cultural » n°93, 2004, 486 p.
- LETHÈVE Jacques, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque » n° 1, 1959, 302 p.
- LINARES José, *Museo, arquitectura y museografía*, La Habana, Fondo de Desarrollo de la Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura, Cuba, 1994.
- LOPEZ MORENO Luisa, LÓPEZ RODRÍGUEZ José Ramón et MENDOZA CASTELLS Fernando (dirs.), *El arquitecto y el museo*, [Sevilla] : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990, 405 p.

- LORENTE Jesús Pedro, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, traduit par Julien BASTOEN, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques historiques », 2009, 376 p.
- LORENTE Jesús Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity : the First Museums of Contemporary Art, 1800-1930*, Aldershot ; Brookfield, Vt., USA, Ashgate, coll. « Historical urban studies », 1998, 322 p.
- LORENTE Jesús Pedro et ALMAZÁN TOMÁS Vicente David (dirs.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Colección Modos de ver », 2003, 410 p.
- MACDONALD Sharon (dir.), *A Companion to Museum Studies*, Malden, MA ; Oxford, Blackwell pub., coll. « Blackwell companions in cultural studies » n°12, 2006, 570 p.
- MACLEOD Suzanne, *Museum Architecture: a New Biography*, Londres, Routledge, 2013, xii+237 p.
- MAINARDI Patricia, *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge, Royaume-Uni, Cambridge university press, 1993, 210 p.
- MAIRESSE François, *Le musée, temple spectaculaire : une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Muséologies », 2002, 215 p.
- MAISON Françoise, LUEZ Philippe et PEROT Jacques, *Le comte de Nieuwerkerke : art et pouvoir sous Napoléon III : Musée national du Château de Compiègne, 6 octobre 2000-8 janvier 2001*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, 189 p.
- MARÍN TORRES María Teresa, *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Asturias, Ediciones Trea, coll. « Biblioteconomía y administración cultural » n°65, 2002, 387 p.
- MATHIS Charles-François, *'In Nature We Trust' : les paysages anglais à l'ère industrielle*, Paris, PUPS, coll. « Collection du Centre Roland Mousnier » n° 45, 2010, 685 p.
- MAYEUR Jean-Marie, *Les débuts de la Troisième République : 1871-1898*, Paris, Seuil, 1973, 252 p.
- MEYER, Andrea, SAVOY, Bénédicte (dir.), *The Museum Is Open. Towards a Transnational History of Museums, 1750-1940*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2014, 272 p.
- MIDDLETON Robin et WATKIN David, *Architecture du XIX^e siècle*, traduit par Pascale MAGNI et Jean-Pierre MOUILLESEAU, Paris, Gallimard, coll. « Histoire de l'architecture », 1993, 403 p.
- MONNIER Gérard, *L'art et ses institutions en France : de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio. Histoire » n° 66, 1995, 462 p.
- MOREL Jean-Paul et MICHAUD Yves, *Pour un musée français d'art moderne : une enquête de « L'Art vivant » en 1925*, Paris, Réunion des musées nationaux : Séguier : Seuil, coll. « Textes RMN », 1996, 183 p.
- MUÑOZ COSME Alfonso, *Los espacios de la mirada: historia de la arquitectura de museos*, Somonte-Cenero, Gijón, Asturias, Trea, 2007.
- OFFENSTADT Nicolas et CLAVERIE Élisabeth (dirs.), *Affaires, scandales et grandes causes : de Socrate à Pinochet*, Paris, Stock, coll. « Les Essais », 2007, 457 p.
- ORWICZ Michael R. (dir.), *Art Criticism and Its Institutions in Nineteenth-Century France*, Manchester, Manchester University Press, 1994, 200 p.

- PEARCE Susan M, *Art in Museums*, London; Atlantic Highlands, NJ, Athlone, coll. « New research in museum studies », n° 5, 1995.
- PEARCE Susan M, TRADESCANT John, EINCKEL Caspar Friedrich, WINCKELMANN Johann Joachim, COCKERELL C. R et WAAGEN Gustav Friedrich, *Museums and Their Development: the European Tradition, 1700-1900*, London, Routledge/Thoemmes Press, 1999.
- PINON Pierre, *Paris détruit : du vandalisme architectural aux grandes opérations d'urbanisme*, Paris, Parigramme, 2011, 317 p.
- PIVA Antonio et BASSI Paolo, *Lo spazio del museo: proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venezia, Marsilio, 1993.
- POINSOT Jean-Marc (dir.), *L'invention de la critique d'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, 242 p.
- POULOT Dominique, *Patrimoine et modernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection Chemins de la mémoire », 1998, 311 p.
- POULOT Dominique, *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris, Editions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1994, 182 p.
- POULOT Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1997, 406 p.
- POULOT Dominique, *Une histoire des musées de France*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2008.
- PRAT Louis-Antoine (dir.), *La collection Chennevières : quatre siècles de dessins français : histoire des collections du musée du Louvre*, Paris, Musée du Louvre éditions / École nationale supérieure des beaux-arts, 2007, 765 p.
- RASSE Paul, *Les musées à la lumière de l'espace public : histoire, évolution, enjeux*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999, 238 p.
- RICO Juan Carlos, *Museos : arquitectura, arte, los espacios expositivos*, Madrid, Silex, 1994, 428 p.
- ROBERTS-JONES-POPELIER Françoise, *Chronique d'un musée*, Liège, P. Mardaga, 1987, 150 p.
- ROUSSEAU Madeleine, *La vie et l'œuvre de Philippe-Auguste Jeanron : peintre, écrivain, directeur des Musées nationaux, 1808-1877*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Notes et documents des Musées de France » n° 35, 2000, 356 p.
- ROUX Jacques (dir.), *Être vigilant: l'opérativité discrète de la société du risque*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Collection Sociologie-Matières à penser », 2006, 268 p.
- SALVY Claire, *Pierre de Nolhac, 1859-1936*, Polignac, Roure, 2009.
- SAUDAN-SKIRA Sylvia et SAUDAN Michel, *Orangeries : palais de verre, leur histoire et leur évolution*, Köln [Paris], Evergreen-B.Taschen, 1998, 198 p.
- SCHAER Roland, *L'invention des musées*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, coll. « Découvertes Gallimard » n° 187, 2007, 143 p.
- SCHVALBERG Claude, *La critique d'art à Paris, 1890-1969 : chronologie-bibliographie, avec un rappel des événements concernant la critique d'art à Paris de 1747 à 1889*, Paris, la Porte étroite, 2007, 331 p.

SEVIN Annie et TANTER Annick, *Une opération d'embellissement au temps du municipalisme : l'aménagement du Champ-de-Mars*, [Nantes], Association « Le champ urbain », coll. « [Ville Recherche Diffusion] », 1982, 95 p.

SHERMAN Daniel J., *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge (Mass.) ; London, Harvard university press, 1989, 337 p.

SHERMAN Daniel J et ROGOFF Irit (dirs.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, London, Routledge, 1994, 301 p.

STEFFENSEN-BRUCE Ingrid A., *Marble Palaces, Temples of Art: Art Museums, Architecture, and American Culture, 1890-1930*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, 265 p.

TILLIER Bertrand, *La Commune de Paris, révolution sans images ? : politique et représentations dans la France républicaine, 1871-1914*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2004, 526 p.

TOPALOV Christian (dir.), *Laboratoires du nouveau siècle : la nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Paris, EHESS, coll. « Civilisations et sociétés », n° 98, 1999, 574 p.

TOULOTTE Muriel, *Étienne Arago 1802-1892: une vie, un siècle*, Perpignan, Les Publications de l'Olivier, 1993, 367 p.

VAISSE Pierre, *Deux façons d'écrire l'histoire: le legs Caillebotte*, Paris, Institut national d'histoire de l'art : Ed. Ophrys, 2014, 118 p.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », n° 1995, 1995, 476 p.

VANDER GUCHT Daniel, *L'art contemporain au miroir du musée*, Bruxelles, Ante Post, coll. « Collection Essais (La lettre volée) », 1998, 116 p.

VARNEDOE Kirk, *Gustave Caillebotte*, traduit par Jeanne BOUNIORT, New Haven, Yale University Press, 1987, 220 p.

VIOLLET-LE-DUC Geneviève, *Les Viollet-le-Duc : Histoire d'une famille. Documents et correspondances*, Sommières, Romain Pages, 2000, 352 p.

WATERFIELD Giles, *Palaces of Art: Art Galleries in Britain, 1790-1990*, Londres, Dulwich Picture Gallery, 1991, 188 p.

WATKIN David, *The Rise of Architectural History*, London, Architectural press, 1980, 204 p.

WHITE Harrison C., WHITE Cynthia A. et BOUILLON Jean-Paul, *La carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*, traduit par Antoine JACCOTTET, Paris, France, Flammarion, coll. « Champs », n° 0665, 2009, 280 p.

WINOCK Michel, MICHAUD Eric (dir.), *Années 30 en Europe : le temps menaçant, 1929-1939*, Paris, Paris-musées, Flammarion, 1997, 571 p.

YANEVA Albena, *Mapping Controversies in Architecture*, Farnham, Ashgate, 2012, 128 p.

YANEVA Albena, *The Making of a Building: a Pragmatist Approach to Architecture*, Oxford ; Bern ; Berlin [etc], P. Lang, 2009, 227 p.

YANNI Carla, *Nature's Museums: Victorian Science and the Architecture of Display*, Londres, Athlone, 1999, 199 p.

Ouvrages électroniques

BARBILLON Claire, SENECHAL Philippe, *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, <http://www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html>

Chapitres d'ouvrages imprimés

ABRAM Joseph, « Perret et l'exposition », in *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture / Paris-musées, 1987, p. 66-71.

BASTOEN Julien, « La transtextualité à l'œuvre dans le domaine muséal : destins croisés du Musée du Luxembourg, de la Tate Gallery et du Museo de Arte Moderno dans les années 1890 », in Anne-Solène ROLLAND et Hanna MURASKAYA (dirs.), *Musées de la nation : créations, transpositions, renouvellements. Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 183-203.

CAHIN Isabelle, « Cadres et cartels », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 221-229.

CALVO SERRALLER Francisco, « El fin de los museos de arte contemporáneo », in Javier TUSELL GÓMEZ (dir.), *Los museos y la conservación del patrimonio*, Madrid, Fundación BBVA, A. Machado Libros, coll. « Colección debates sobre arte » n°11, 2001, p. 31-38.

CROSNIER-LECONTE Marie-Laure, « Le musée, sujet de concours théorique », in Chantal GEORGEL (dir.), *La Jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 142-151.

CULOT Maurice, « Un musée dans un palais, un palais dans un musée », in Germain VIATTE et Dominique FRANÇOIS (dirs.), *Le Palais des colonies : histoire du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002, p. 47-82.

ELDERFIELD John, « The idea of a modern museum », in *Imagining the future of the Museum of Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, coll. « Studies in modern art » n° 7, 1996, p. 98-108.

FOUCART Bruno, « Le musée au XIX^e siècle : temple, palais, basilique », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 122-141.

FOUCART Bruno et MINNAERT Jean-Baptiste, « Les Musées d'art moderne », in *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture / Paris-musées, 1987, p. 106-119.

FROISSART Rossella, « Les collections du musée des Arts décoratifs de Paris : modèles de savoirs techniques ou objets d'art ? », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 83-90.

GEORGEL Chantal, « Petite histoire des livrets de musées », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 207-214.

HAMON Françoise, « Musées européens au XIX^e siècle », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 58-69.

- JIMÉNEZ BLANCO María Dolores, « Los museos de arte contemporáneo », in Francisco CALVO SERRALLER (dir.), *Los espectáculos del arte : instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, coll. « Amejor Vida. Ideas » n° 4, 1993.
- KAZEROUNI Guillaume, « Musée de l'Orangerie », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 122.
- KAZEROUNI Guillaume, « Musée du Luxembourg », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 213-214.
- LACAMBRE Geneviève, « Le sort des collections de peintures du musée du Luxembourg (1818-1850) », in *Les dépôts de l'État au XIX^e siècle : Politiques patrimoniales et destins d'œuvres*, Paris, Direction des Musées de France/Musée du Louvre, 2008, p. 150-159.
- LACAMBRE Geneviève, « La constitution des collections nationales d'art moderne : le Musée du Luxembourg », in *Le Rôle de l'État dans la constitution des collections des musées de France et d'Europe*, Paris, Direction des Musées de France, 2003, p. 91-113.
- LACAMBRE Geneviève, « Le Musée du Luxembourg sous la Seconde République », in *1848, la République et l'art vivant*, Paris, Fayard, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 148-163.
- LACAMBRE Geneviève, « Les achats de l'État aux artistes vivants : le Musée du Luxembourg », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 269-277.
- LACAMBRE Geneviève (dir.), « Introduction », in Geneviève LACAMBRE (dir.), *Le Musée du Luxembourg en 1874 : peintures*, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1974.
- LAYUNO ROSAS María Ángeles, « Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico », in Jesús Pedro LORENTE et Vicente David ALMAZÁN TOMÁS (dirs.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Colección Modos de ver », 2003, p. 109-123.
- LAYUNO ROSAS María Ángeles, « Museos en el papel, museos en la memoria », in Cristóbal BELDA NAVARRO, Ma. Teresa MARÍN TORRES, Patrick J. BOYLAN (dirs.), *Quince miradas sobre los museos*, [Murcia], Universidad de Murcia, 2002, p. 247-270.
- LEROUX-DHUYIS Jean-François, « Architecture », in ASSOCIATION DES AMIS DE GEORGES HENRI RIVIÈRE (dir.), *La Muséologie selon Georges Henri Rivière : cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989, p. 333-336.
- LORENTE Jesús Pedro, « Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo », in Cristóbal BELDA NAVARRO et María Teresa MARÍN TORRES (dirs.), *Quince miradas sobre museos*, [Murcia, Universidad], 2002, p. 23-56.
- LORENTE Jesús Pedro, « Museums of contemporary art in changing urban culture. Persistence and transformation of historical patterns », in Susanne JANSSEN (dir.), *Trends and strategies in the arts and cultural industries*, Rotterdam, Barjesteh van Waalwijk van Doorn, 2001, p. 221-240.
- MACLEOD Suzanne, « Rethinking museum architecture : towards a site-specific history of production and use », in Suzanne MACLEOD (dir.), *Reshaping museum space: architecture, design, exhibitions*, London, Routledge, coll. « Museum meanings », 2005, p. 9-25.

MASSON Raphaël, « Le musée Rodin », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 135-137.

MÉNEUX Catherine, « Les Arts de la Vie de Gabriel Mourey ou l'illusion d'un art moderne et social », in Rossella FROISSART-PEZONE et Yves CHEVREFILS DESBIOLLES (dirs.), *Les revues d'art : formes, stratégies et réseaux au XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Critiques d'art », 2011, p. 53-66.

O'BYRNE María Cecilia, « Le Musée d'art contemporain à Paris, 1930: la spirale extensible », in Fernando MARZÁ, Xavier MONTEYS et José María QUETGLAS (dirs.), *Massilia 2005 : annuaire d'études corbuséennes*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'idees, Centre d'investigacions estètiques, 2005, p. 86-113.

PLUM Gilles, « L'Exposition universelle de 1900. Occasion unique pour un grand projet », in *Petit Palais, chef-d'œuvre de Paris 1900*, Paris, Paris Musées/Nicolas Chaudun, 2005, p. 14-55.

POMIAN Krzysztof, « Musées français, musées européens », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 351-364.

POULOT Dominique, « Le musée et ses visiteurs », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 332-350.

POULOT Dominique, « Les finalités des musées du XVII^e au XIX^e siècle », in *Quels musées, pour quelles fins aujourd'hui ?*, Paris, École du Louvre, coll. « Séminaires de l'École du Louvre » n°2, 1983, p. 13-29.

PRÉVOST-MARCILHACY Pauline, « La collection de tableaux modernes du Duc de Morny : un enjeu du pouvoir », in Marc FAVREAU, Guillaume GLORIEUX, Jean-Philippe LUIS et Pauline PRÉVOST-MARCILHACY (dirs.), *De l'Usage de l'art en politique*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Histoires croisées », 2009, p. 62-72.

RAGOT Gilles, « Le Corbusier et l'exposition », in *Paris 1937 : cinquantième de l'Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*, Paris, Institut français d'architecture / Paris-musées, 1987, p. 72-79.

RIBEILL Georges et CHATZIS Konstantinos, « Des périodiques techniques par et pour les ingénieurs. Un panorama suggestif, 1800-1914 », in *La Presse et les périodiques techniques en Europe, 1750-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 115-157.

ROUX Claude, « Le premier exemple d'architecture muséale en France : la galerie de Minéralogie du Jardin des Plantes à Paris », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 181-185.

SANTIAGO RESTOY Caridad Irene de, « Los planteamientos del MoMA de Nueva York bajo la dirección de Alfred H. Barr Jr. (1929-1943) », in Jesús Pedro LORENTE et Vicente David ALMAZÁN TOMÁS (dirs.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, coll. « Colección Modos de ver », 2003, p. 171-190.

SESMAT Pierre, « Le Musée historique de Versailles : la gloire, l'histoire et les arts », in Chantal GEORGEL (dir.), *La jeunesse des musées : les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1994, p. 113-119.

TÉTART-VITTU Françoise, « Musée Galliera », in Béatrice de ANDIA, Caroline FRANÇOIS et Aloys KLAEYLÉ (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 159-160.

TEXIER Simon, « Musée Bourdelle », in Caroline FRANÇOIS, Aloys KLAEYLÉ et Béatrice de ANDIA (dirs.), *Les musées parisiens : histoire, architecture et décor*, Paris, Action artistique de la ville de Paris, coll. « Paris et son patrimoine », 2004, p. 219-220.

TEXIER Simon, « Musées », in Joseph ABRAM, Jean-Louis COHEN, Bruno REICHLIN et Guy LAMBERT (dirs.), *Encyclopédie Perret*, Paris : Monum, Éd. du Patrimoine, Ed. du Moniteur, 2002, p. 144-149.

VAISSE Pierre, « Léonce Bénédict et l'impressionnisme », in CASA DEI CARRARESI (dir.), *Monet: atti del convegno*, Conegliano, Italie, Linea d'ombra libri, coll. « Gli atti » n°1, 2003, p. 257-264.

VAISSE Pierre, « Salons, expositions et sociétés d'artistes en France, 1871-1914 », in Francis HASKELL (dir.), *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologne, CLUEB, 1981, p. 141-155.

VARNEDOE Kirk, « The Tuileries Museum and the uses of art history in the early Third Republic », in Francis HASKELL (dir.), *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Bologna, CLUEB, coll. « Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte », n° 7, 1981, p. 63-68.

Travaux universitaires

ALARY Luc, *De l'« art vivant » à l'« art moderne » : genèse du musée national d'art moderne*, Thèse doctorat, Université Paris 1, Paris, 1997.

BASTOEN Julien, *Le musée utopique, ou l'État aux prises avec la modernité. Le musée des artistes vivants, laboratoire d'expérimentation architecturale et muséographique, du palais du Luxembourg au palais de Tokyo*, Mémoire DEA, « Le projet architectural et urbain », Université Paris 8, Saint-Denis, 2004.

BETTE Alexandra, *Léonce Bénédict et le musée du Luxembourg (1892-1925)*, Mémoire master 1, Université Paris 4, Paris, 2006.

CHAMBURE Marie de et MARTIN Chrystel, *Frédéric Villot, conservateur des peintures du musée du Louvre, 1848-1861*, Monographie, Ecole du Louvre, Paris, 1991.

COLIN N., *Architecture muséale et muséographie au XX^e siècle, l'influence des politiques culturelles*, Mémoire DEA, Université Rennes 2, 1996.

COULLARE Béatrice, *La section d'art de la médaille du musée national du Luxembourg (1868-1940)*, Thèse doctorat, Université Paris 4, Paris, 2001.

CROCE Sylvie, *Le Musée du Jeu de Paume entre les deux guerres*, Mémoire maîtrise, Université Paris 1, Paris, 1995.

DRUTINUS Hélène, *L'Invention du musée du Luxembourg (1750-1822) : de la salle du trône aux artistes vivants*, Thèse doctorat, Université Paris 10, Nanterre, 2007.

DUBOIS Vincent, *La culture comme catégorie d'intervention publique : genèses et mises en forme d'une politique*, Thèse de doctorat, Institut d'Etudes Politiques, Université Lumière-Lyon II, 1994.

DUFOUR Agathe, *Les musées nationaux au temps d'Henry Marcel (1913-1919)*, Mémoire master 2, Ecole pratique des hautes études, Paris, 2006.

- DZINICH Monika, *La conception du musée en France au début de la Troisième République (1871-1914)*, Mémoire DEA, Université Paris 4, Paris, 2002.
- EDDE Caroline, *La Copie au Musée du Luxembourg entre 1872 et 1935*, Mémoire maîtrise, Université Paris 1, Paris, 1994.
- HEN Véronique LE et STALLONI Olivier, *Léonce Bénédict (1859-1925), conservateur du Musée national du Luxembourg et du Musée Rodin*, Mémoire muséologie, Ecole du Louvre, Paris, 1994.
- HÉRAULT Frédérique, *Maurice Richard, ministre des Beaux-Arts sous le Second Empire (1832-1888)*, Mémoire maîtrise, Institut Catholique de Paris, Paris, 1998.
- JURKIEWICZ-ECKERT Dorota, *La Société des amateurs d'art et des collectionneurs. Une contribution à la préhistoire du musée français d'art moderne*, Mémoire DEA, EHESS, Paris, 1996.
- LAMBERT Alexandra, *Léonce Bénédict (1859-1925)*, Mémoire master 1, Université Paris 4, Paris, 2007.
- LORENTE Jesús Pedro, *Museums for nineteenth century art? A socio-historical study of the creation of galleries of modern art before World War I and their legacy*, University of Leicester, Leicester, 1993.
- LORTIE André, *Jacques Gréber et l'urbanisme. Le temps et l'espace de la ville*, Thèse doctorat, Université Paris 12, Créteil, 1997.
- MONTAGNESE-EVEN Rachel, *La Conception architecturale du musée dans l'oeuvre de Le Corbusier*, Thèse doctorat, Université Paris 4, Paris, 1988.
- MOULIS Antony, *Drawing experience : Le Corbusier's spiral museum projects*, PhD, University of Queensland, St. Lucia, Qld., 2002.
- MURACCIOLI Marie Claude, *Le Rôle d'un fonctionnaire des musées : Henri Verne, directeur des musées nationaux*, Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, Paris, 1991.
- PRÉVOST Evelyne, *Les Musées de Le Corbusier*, TPFE, Ecole d'architecture de Paris-Belleville, Paris, 1990.
- RODRIGUEZ Marie-José, *Les musées d'art moderne, programme, concours et architecture*, Mémoire maîtrise, Université Paris 4, Paris, 1994.
- SILVIE Nicole, *Une 'collection spéciale' au Musée du Luxembourg : ou la collection spéciale des esquisses, dessins, maquettes et documents originaux concernant les tableaux ou statues qui ont figuré au musée du Luxembourg depuis sa fondation*, Mémoire maîtrise, Université Paris 4, 1990.
- STAVITSKY Gail, *The Development, Institutionalization, and Impact of the A. E. Gallatin Collection of Modern Art*, PhD, New York University, New York City, 1990.
- TÉNÈZE Annabelle, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, Thèse doctorat, Ecole nationale des Chartes, Paris, 2004.
- TORDJMAN-BELZ Emmanuelle, *Léonce Bénédict et le musée du Luxembourg*, Mémoire d'étude, Ecole du Louvre, Paris, 2005.

Articles de périodiques imprimés

- ALARY Luc, « L'art vivant avant l'art moderne. Le Musée du Luxembourg, premier essai de muséographie pour l'art vivant en France », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 04/1995, vol. 42, n°2, p. 219-239.
- ALDRIN Philippe, « Penser la rumeur Une question discutée des sciences sociales », *Genèses*, 03/2003, vol. n°50, n°1, p. 126-141.
- ANGRAND Pierre, « L'État-mécène, période autoritaire du second Empire, 1851-1860 », *Gazette des beaux-arts*, 05/1968, LXXI, p. 303-348.
- ARNOUX Mathilde, « Que montrer de son voisin ? La correspondance entre les conservateurs Alfred Lichtwark et Léonce Bénédite, une coopération intellectuelle franco-allemande au tournant du siècle », *Histoire de l'art*, 2006, vol. 3, n°153, p. 57-68.
- BASTOEN Julien, « Los estudios comparados de historia de los museos como parte de la historia crítica del arte: El Musée du Luxembourg como paradigma », *Museo y Territorio*, 2011, n°4, p. 87-94.
- BECKMAN Jenny, « Nature's Palace: Constructing the Swedish Museum of Natural History », *History of Science*, 2004, n°42, p. 85-111.
- BERHAUT Marie, « Le legs Caillebotte : vérités et contre-vérités », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1983, p. 209-223.
- BERTRAN-HUMBERT Cécile, « Les bâtiments de l'Imprimerie nationale », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2006, vol. 11, n°1, p. 9-19.
- BOIS Yve-Alain, « Exposition : esthétique de la distraction, espace de la démonstration », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1989, n°29, p. 57-79.
- BOLAROVİ Alberto, « The Architectural conception of the museum in the work of Le Corbusier », *Museum Management & Curatorship*, 06/1983, II, n°2, p. 177-189.
- BONIN Hubert, « La Grande Dépression française à la fin du XIX^e siècle : réflexion sur sa datation et sur sa fonction », *Histoire, économie et société*, 1987, vol. 6, n°4, p. 509-533.
- BOUILLON Jean-Paul, « Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1986, n°54, p. 89-113.
- BOULET Jacques, « L'architecture des musées – remarques », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 03/1989, L'art contemporain et le musée, p. 49-53.
- BOURDIEU Pierre, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 06/1987, n°19-20, p. 6-19.
- BOYD Willard L., « Museums as Centers of Controversy », *Daedalus*, vol. 128, n°3, America's Museums, été 1999, p. 185-228.
- BOYER Ferdinand, « Louis XVIII et la restitution des oeuvres d'art confisquées sous la Révolution et l'Empire », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1965, p. 201-207.
- BRESC-BAUTIER Geneviève, « Le poète et l'archéologue. Le conservateur au Louvre sous la Troisième République », *Musées et collections publiques de France*, 1999, n°221-222, p. 41-47.
- CHAUDONNET Marie-Claude, « Le Conseil supérieur des beaux-arts : histoire et fonction (1875-1940) », *Le Mouvement social*, 06/1993, n°163, p. 45-66.

COLRAT Jean, « Eugène Véron : contribution à une histoire de l'esthétique au temps de Spencer et Monet (1860-1890) », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 15/04/2008, n°18, n° 1, p. 203-228.

DAMISCH Hubert, « Le musée à l'heure de sa disponibilité technique », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 03/1989, L'art contemporain et le musée, p. 24-31.

DAURIAC Jean-Paul, « Le Musée du Luxembourg en 1874 », *Pantheon*, 1974, vol. 32, n°4, p. 421-422.

DAUSS Markus, « Architectures gouvernementales de l'Empire allemand et de la Troisième République : essai d'iconologie politique et comparée », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2004, vol. 8, n°1, p. 9-22.

DAVID Catherine, « L'art contemporain au risque du musée », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 03/1989, L'art contemporain et le musée, p. 54-58.

DECLÉTY Lorraine, « Le ministère des colonies », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2004, vol. 8, n°1, p. 23-39.

DELESALLE Hubert, « Quelques vues de l'ancien Musée du Luxembourg », *Gazette des beaux-arts*, 04/1961, p. 237-248.

DOBRY Michel, « Mobilisations multisectorielles et dynamique des crises politiques : un point de vue heuristique », *Revue française de sociologie*, 1983, vol. 24, n°3, p. 395-419.

DONOVAN Pamela, « Vaines paroles ? Un siècle de recherche sur la rumeur », *Diogène*, 2006, vol. 213, n°1, p. 74-106.

DUBOIS Vincent, « Le ministère des arts (1881-1882) ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine », *Sociétés et représentations*, 2001, vol. 1, n° 11, p. 229-261.

DUBOIS Vincent, « L'art et l'État au début de la III^{ème} République, ou les conditions l'impossibilité de la mise en forme d'une politique », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, vol. 23, n°1, p. 6-29.

DUBOIS Vincent, « Les prémices de la 'démocratisation culturelle'. Les intellectuels, l'art et le peuple au tournant du siècle », *Politix*, 1993, vol. 6, n°24, p. 36-56.

DUBOIS Vincent, « Des 'plaisirs bourgeois' aux 'droits du peuple'. La formation d'un discours politique sur la culture. 1884-1930 », *Sources. Travaux historiques*, 1991, n°26, p. 43-60.

DURELLE-MARC Yann-Arzel, « Nature et origines du droit de pétition », *Revue administrative*, 2008, hors série, p. 47-60.

DUTRINUS Hélène, « Jean Naigeon, conservateur du Luxembourg sous le Consulat : les rapports d'un conservateur avec le Sénat et le Ministère de l'Intérieur (1799-1804) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2013, vol. 26, p. 75-87.

FERRI Laurent, « Les intellectuels s'intéressent-ils au patrimoine monumental et architectural ? Un siècle de pétitions en France », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2003, vol. 5, n° 1, p. 129-153.

FORGAN Sophie, « Building the Museum. Knowledge, conflict, and the power of place », *Isis*, 2005, n°96, p. 572-585.

FROISSART Pascal, « Historicité de la rumeur », *Hypothèses*, 03/2000, n°1, p. 315-326.

FROISSART-PEZONE Rossella, « Charles Plumet (1861-1928), Tony Selmersheim (1871-1971) et l'Art dans Tout : un mobilier rationnel pour un « art social » », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 2002, n°1, p. 351-387.

- FROMMEL Sabine, « Les premiers musées : genèse d'un nouveau type de bâtiment », *Monuments Historiques*, 1989, n°166, p. 43-49.
- GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) », *Romantisme*, 1996, n°93, p. 39-50.
- GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Le Conseil supérieur des Beaux-Arts : histoire et fonctions, 1875-1940 », *Le Mouvement social*, 1993, n°163, p. 45-65.
- GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Vies d'artistes : art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle », *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 01/1986, vol. 33, p. 40-73.
- GENÊT-DELACROIX Marie-Claude, « Esthétique officielle et art national sous la Troisième République », *Le Mouvement social*, 04/1985, n°131, p. 105-120.
- GERBOD Paul, « L'Action culturelle de l'Etat au XIX^e siècle (à travers les divers chapitres du budget général) », *Revue historique*, 10/1983, vol. 252, n°2, p. 349-401.
- GREEN Nicholas, « All the Flowers of the field': the State, Liberalism and Art in France under the early Third Republic », *Oxford Art Journal*, 1987, vol. 10, n°1, p. 71-84.
- HASKELL Francis, « Le peintre et le musée », *Le Débat : histoire, politique, société*, 1988, n°49, p. 47-56.
- HEINICH Nathalie, « La muséographie face à la transformation du statut de l'artiste », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 03/1989, L'art contemporain et le musée, p. 37-44.
- HOFFMANN Edith, « Le Musée du Luxembourg en 1874 », *Burlington Magazine*, 1974, vol. 116, n°858, p. 555-556.
- JACQUIN Emmanuel, « Trois projets de Charles Garnier pour la reconstruction des Tuileries identifiés aux Archives Nationales », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1987, p. 257-271.
- LACAMBRE Geneviève, « 1893 : les écoles étrangères en France. La politique nouvelle du musée du Luxembourg », *Quarante-huit quatorze*, 1994, vol. 6, p. 67-74.
- LADOUÉ Pierre, « Le Musée français des artistes vivants », *Gazette des beaux-arts*, 09/1948, p. 193-208.
- LADOUÉ Pierre, « Musée du Luxembourg : le « Nouveau musée » de 1886 », *Bulletin des Musées de France*, 12/1936, n°10, p. 184-189.
- LAUREILHE Marie-Thérèse, « Quelques lettres d'Étienne Arago, conservateur du Musée du Luxembourg, sur l'administration de ce musée (1881-1887) », *Archives de l'art français*, 1984, vol. 26, p. 267-269.
- LEMIEUX Cyril, « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 06/2007, n° 25, n°1, p. 191-212.
- LONG Véronique, « Les collectionneurs juifs parisiens sous la Troisième République (1870-1940) », *Archives juives*, 2009, vol. 42, n°1, p. 84-104.
- LORENTE Jesús Pedro, « Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo », *Revista de museología*, 06/1999, n°17, p. 45-53.
- LORENTE Jesús Pedro, « Il peso del pasato. Il museo d'arte moderna in Italia negli anni '20 e '30 », *Contemporanea. Rivista di storia dell' '800 e del '900*, 04/1998, n°2, p. 203-226.
- LORENTE Jesús Pedro, « Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo », *Artigrama*, 1998, n°13, p. 295-314.

- LORENTE Jesús Pedro, « Galleries of Modern Art in Nineteenth-Century Paris and London : Their Location and Urban Influence », *Urban History*, 08/1995, vol. 22, n°2, p. 187-204.
- MARCLE Céline, « Léonce Bénédict, 'apôtre de la beauté moderne' ? », *Histoire de l'art*, 2008, n°62, p. 99-108.
- MARTINON Jean-Paul, « Museums, plasticity, temporality », *Museum Management & Curatorship*, 2006, n°21, p. 157-167.
- MESLAY Olivier, « La collection de Sir Edmund Davis », 48/14, *La revue du Musée d'Orsay*, 1999, n°8, p. 40-49.
- METKEN Günter, « Antichambre zum Louvre. Das 'musée du Luxembourg' 1874. Die offizielle Malerei im Impressionistenjahr », *Weltkunst*, 1974, vol. 44, n°15, p. 1238.
- MORILLON Marc et MAFART Bertrand, « Les épidémies à Marseille au XIXe siècle », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, 1998, vol. 10, n°1, p. 81-98.
- NEVEJAN Geneviève, « Maurice Girardin, collectionneur de son temps », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 1996, vol. 50, n°1, p. 143-150.
- OCTOBRE Sylvie, « Profession, segments professionnels et identité. L'évolution des conservateurs de musée », *Revue française de sociologie*, juin 1999, XL, n°2, p. 357-384.
- OCTOBRE Sylvie, « Les conservateurs des musées français. À la découverte d'une identité plurielle », *Musées et collections publiques de France*, 1996, n°212, p. 53-71.
- PEZONE Rossella, « Controverse sur l'aménagement d'un musée des Arts décoratifs à Paris au XIXe siècle », *Histoire de l'art*, 1991, n°16, p. 55-63.
- PINCHON Jean-François, « Charles Garnier et l'hypothétique », *Monuments historiques*, novembre 1991, n°177, p. 43-49.
- PINON Pierre, « Les origines du façadisme », *Monumental*, 1996, n°14, p. 8-15.
- POMIAN Krzysztof, « Musée, nation, musée national », *Le Débat*, 05/1991, n°65, p. 166-175.
- POMIAN Krzysztof, « Le musée face à l'art de son temps », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 03/1989, L'art contemporain et le musée, p. 5-10.
- POULOT Dominique, « La Morale du musée : 1789-1830 », *Romantisme*, 2001, n°112, p. 23-30.
- POULOT Dominique, « Les origines du conservateur », *Musées et collections publiques de France*, 1999, n°221-222, p. 31-40.
- POULOT Dominique, « Pour une histoire des musées au XIXe siècle », *Publics et musées*, 1992, n°1, p. 131-138.
- POULOT Dominique, « La visite au musée au XIXe siècle », *Gazette des beaux-arts*, 06/1983, p. 187-197.
- POULOT Dominique, « L'invention de la bonne volonté culturelle : l'image du musée au XIXe siècle », *Le Mouvement social*, 1985, n°131, p. 35-64.
- RAYNAUD Dominique, « Compétences et expertise professionnelle de l'architecte dans le travail de conception », *Sociologie du travail*, 2001, vol. 43, n°4, p. 415-469.
- RICHARD-BAZIRE Anne, « Jean-Louis Pascal et la création de la salle des périodiques de la Bibliothèque nationale (1883-1936) », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2001, vol. 1, n°1, p. 105-125.
- SÁNCHEZ LAFUENTE Rafael et COTS MORATO Francisco de Paula, « Las otras artes. Historia de una discriminación », *Revista de museología*, 2006, n°36, p. 12-20.

SOUBIRAN-PAILLET Francine, « Parlement, administrateurs et experts (1900-1914). Le discours de la compétence », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 2007, n°93, p. 151-163.

STAVITSKY Gail, « The A. E. Gallatin Collection: An Early Adventure in Modern Art », *Bulletin of the Philadelphia Museum of Art*, 1994, vol. 89, p. 3-47.

URFALINO Philippe, « Action publique, création privée », *Revue française d'administration publique*, 1993, n°65, p. 51-62.

VAISSE Pierre, « L'impressionnisme au musée : l'affaire Caillebotte », *L'Histoire*, 09/1992, n° 158, p. 6-14.

VAISSE Pierre, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 06/1985, n° 1, p. 59-85.

VARNEDOE Kirk, « The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the collection of painting and sculpture of the Museum of Modern Art », *Studies in Modern Art*, 1995, vol. 5, p. 12-74.

WOODSON-BOULTON Amy, « The art of compromise. The founding of the National Gallery of British Art, 1890-1892 », *Museum and Society*, 11/2003, vol. 1, n° 3, p. 147-169.

ZERNER Henri et ROZEN Charles, « L'Antichambre du Louvre ou l'idéologie du fini », *Critique*, 10/1974, n° 329, p. 2-18.

Articles de périodiques en ligne

PEÑALTA CATALÁN Rocío, « La ville en tant que corps : métaphores corporelles de l'espace urbain », TRANS- [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 01 février 2011, consulté le 10 juillet 2013. URL : <http://trans.revues.org/454>.

PONCELET François, « Regards actuels sur la muséographie d'entre-deux-guerres », CeROArt [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 04 octobre 2008, consulté le 4 octobre 2013. URL : <http://ceroart.revues.org/565>.

Illustrations

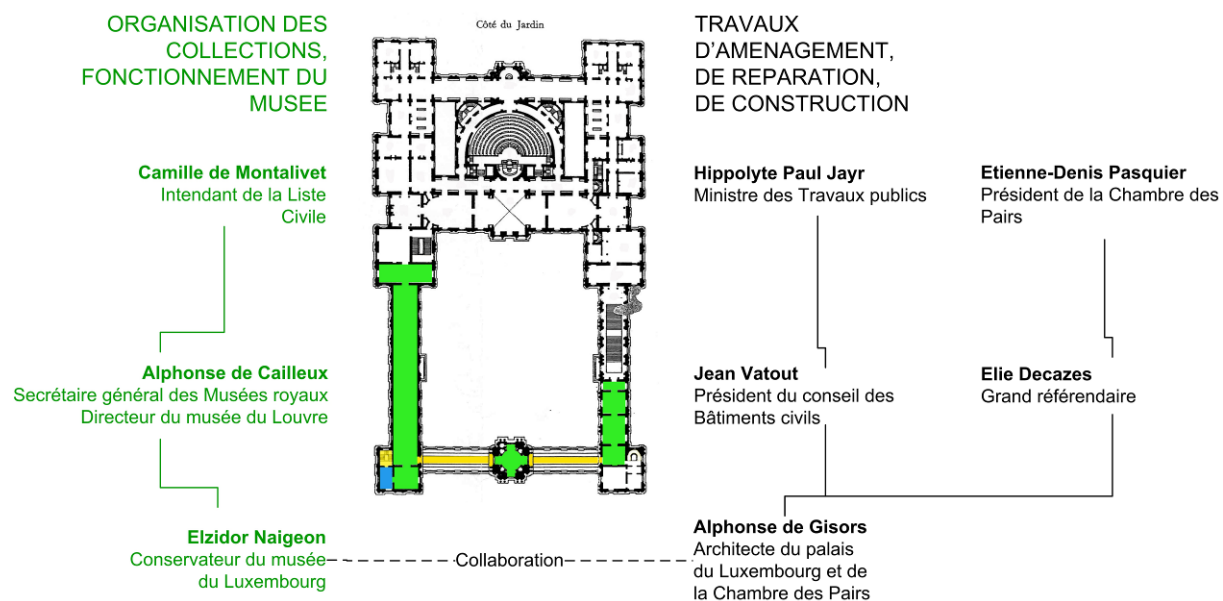


Illustration 1: Le régime de tutelle du musée du Luxembourg juste avant la révolution de février 1848 (J. Bastoen)

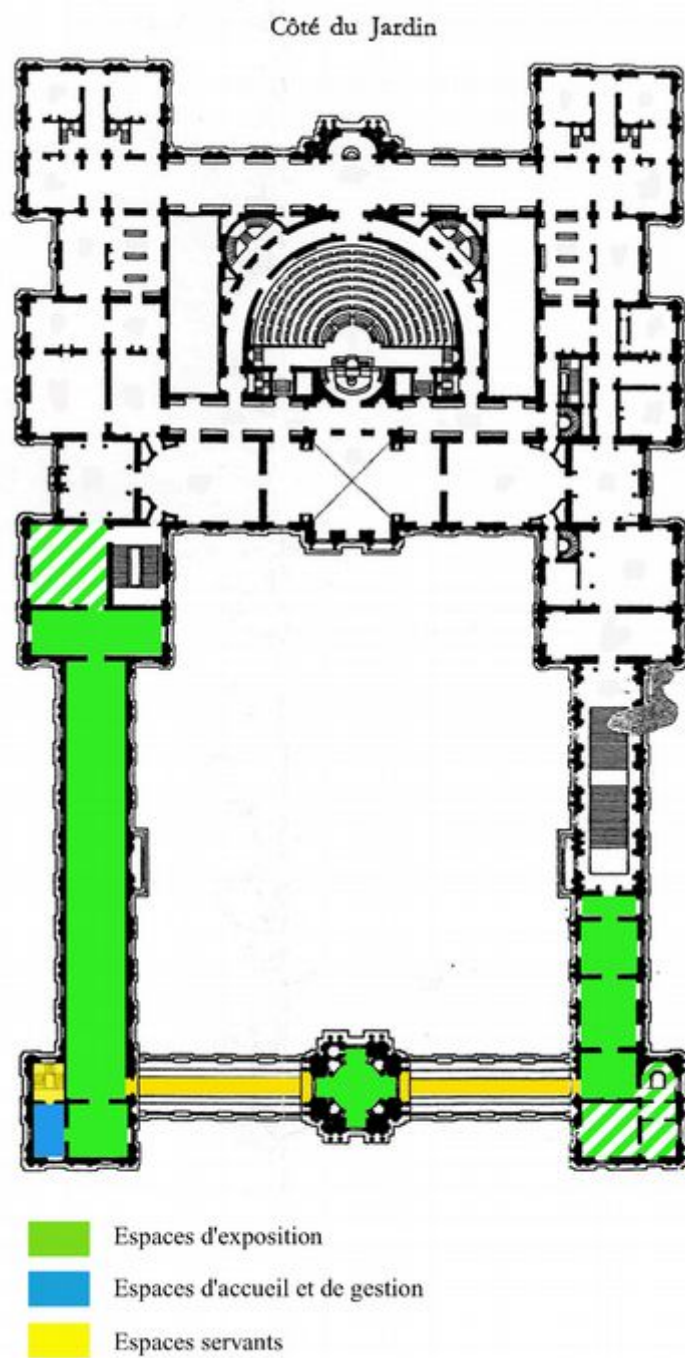


Illustration 2: Localisation (hachures vertes) des salles du palais dont l'annexion est projetée par le musée du Luxembourg avant 1848 (J. Bastoen)

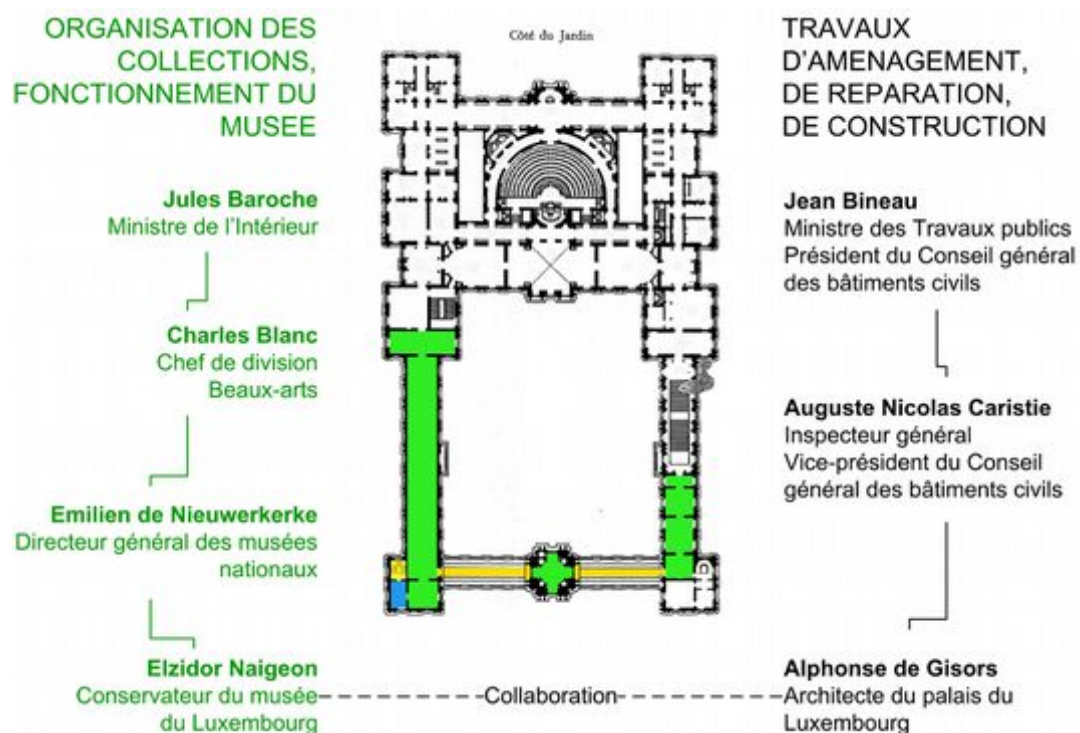


Illustration 4: Le régime de tutelle du musée du Luxembourg en juillet 1850 (J. Bastoen)

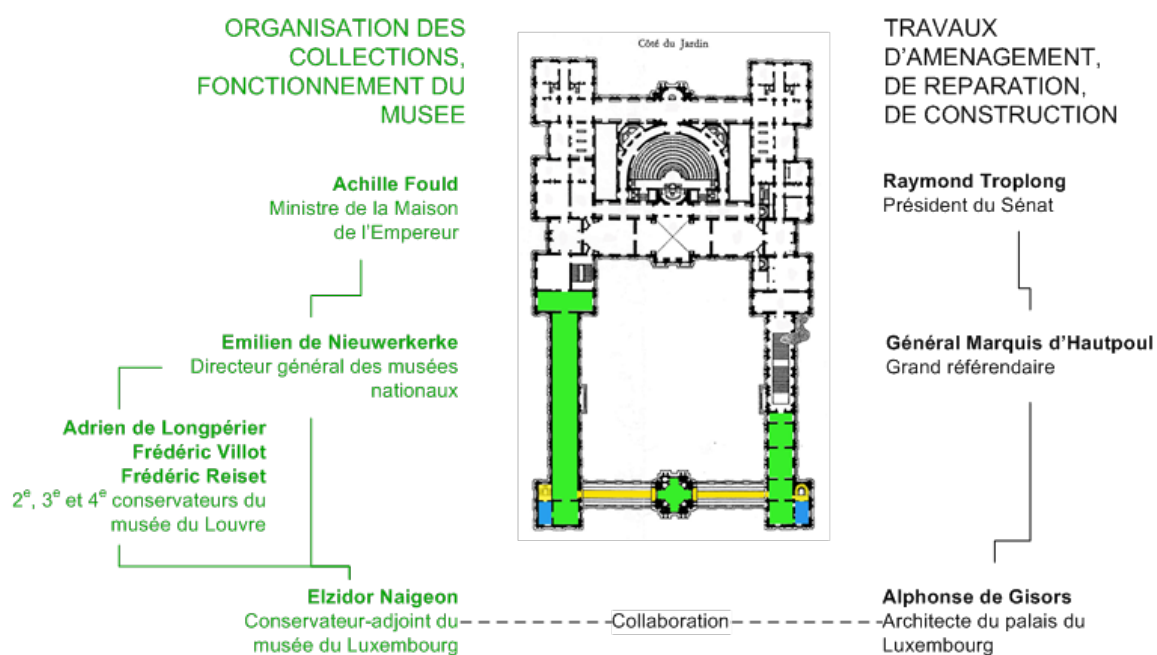


Illustration 5: Régimes de tutelle du musée du Luxembourg en 1856 (J. Bastoen)

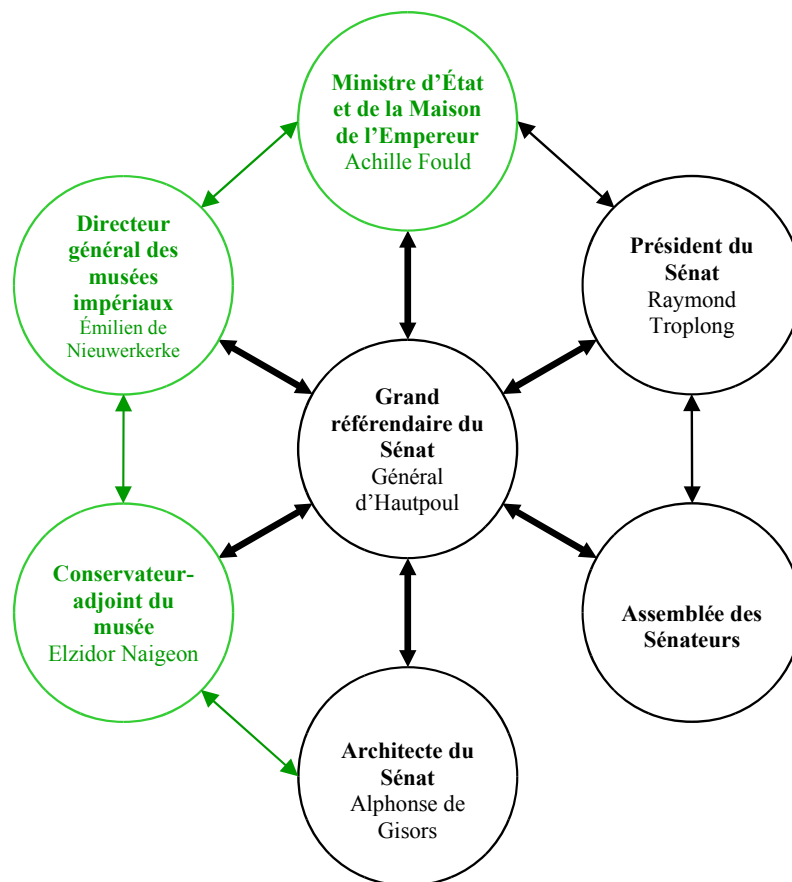


Illustration 6: Le rôle central du grand référendaire du Sénat (J. Bastoen)

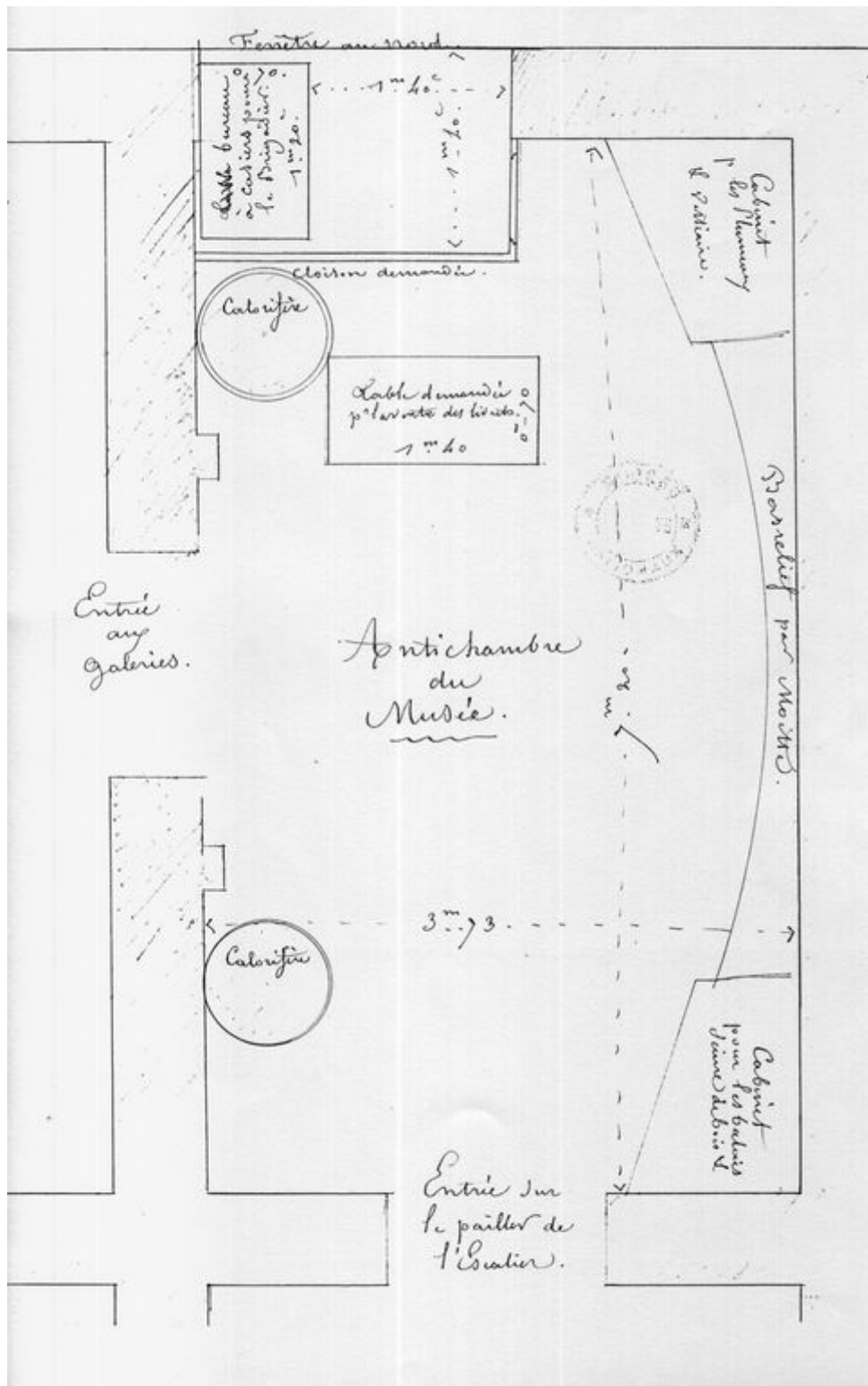


Illustration 7: Alphonse de Gisors [attribué à], projet d'aménagement d'un bureau pour le brigadier dans l'antichambre du musée du Luxembourg, mars 1854 (Arch. Mus. nat., L23)



Illustration 8: Anonyme (École française), Vue de la grande galerie du musée du Luxembourg, ca. 1830, Palais du Luxembourg. Dans l'encadré, deux femmes en conversation près de la porte d'accès aux terrasses nord.

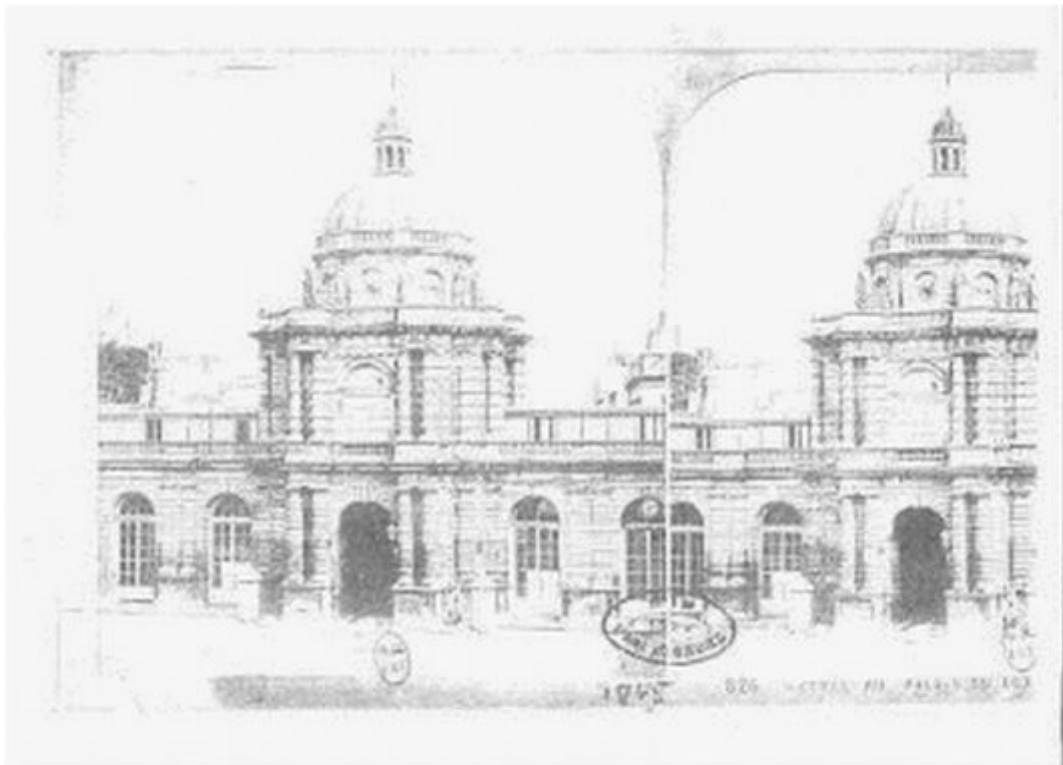


Illustration 9: Anonyme, entrée du palais du Luxembourg, photographies, 1865 (BNF Est., Va/264a/Fol. ; Microfilm H045194-045282).

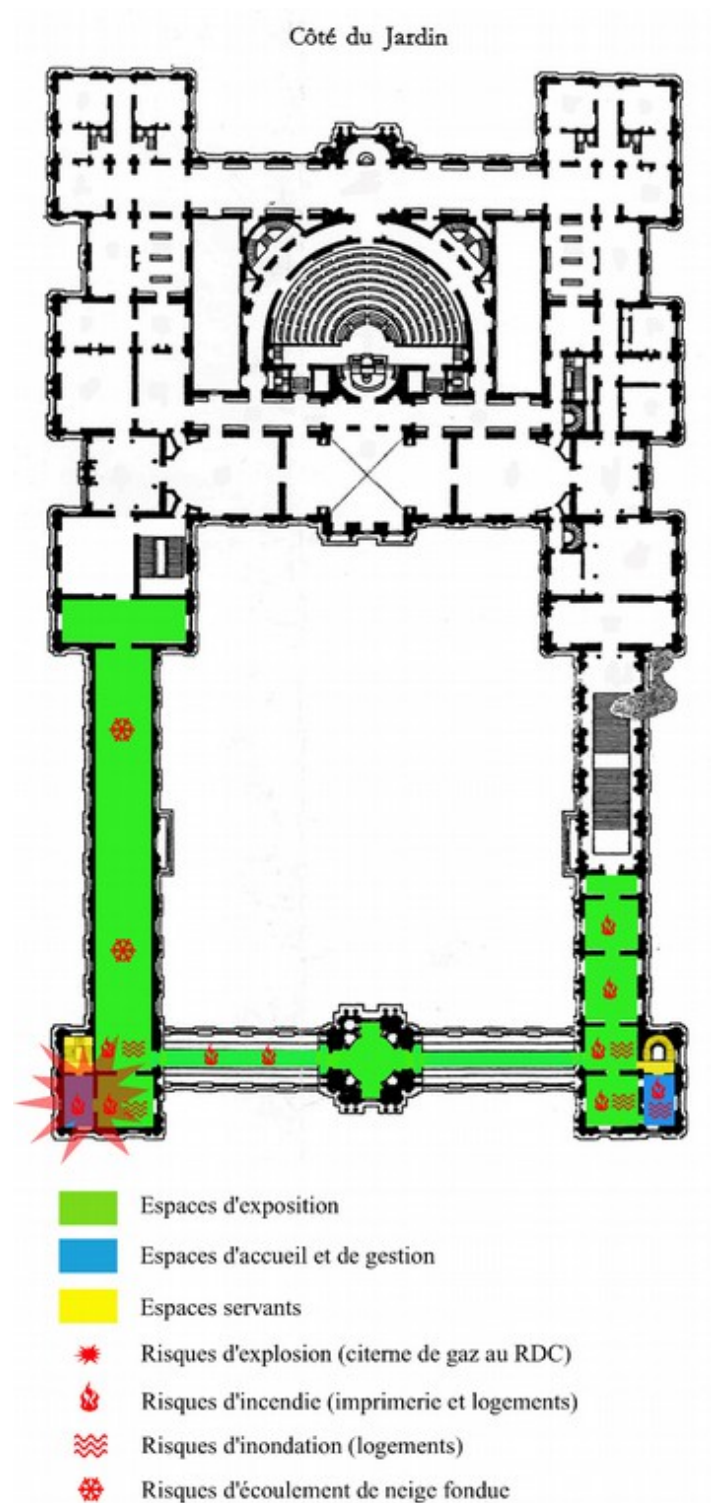


Illustration 10: L'incertitude liée aux risques : la vulnérabilité du musée du Luxembourg au sein du palais du Luxembourg dans les années 1850 (J. Bastoen).

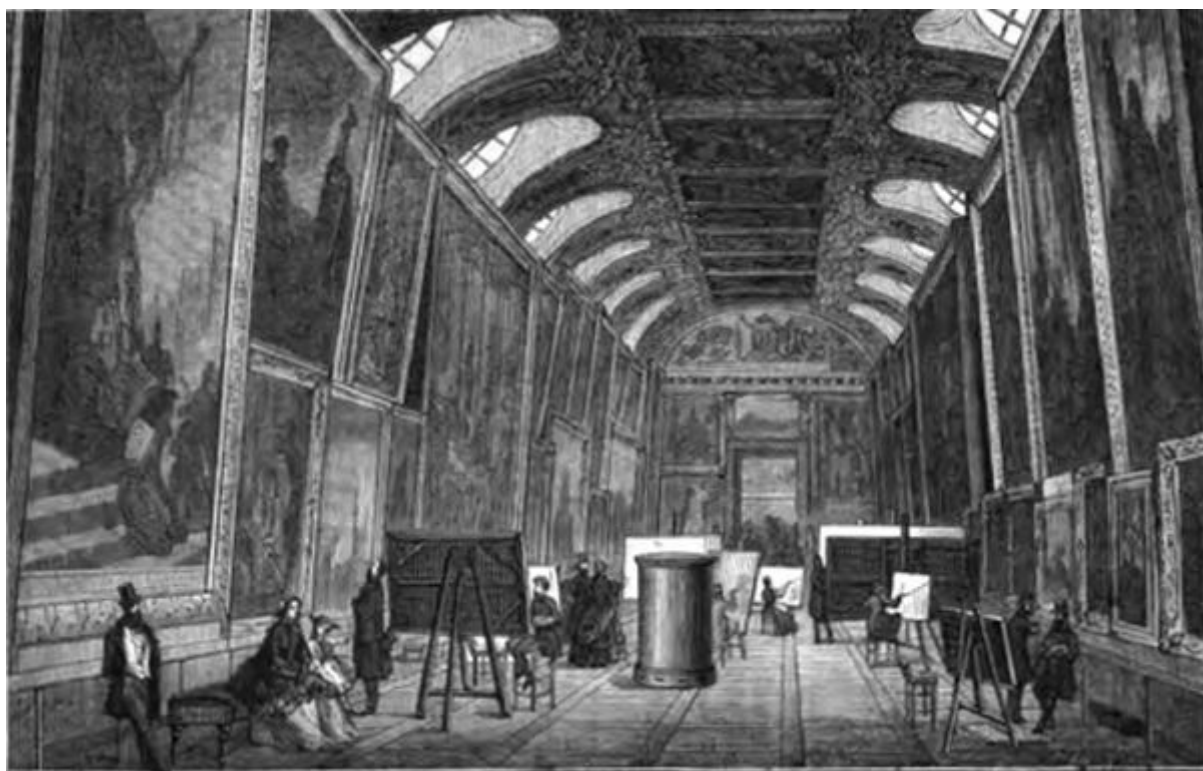


Illustration 11: Manin, Musée du Luxembourg, gravure publiée dans Adolphe Joanne, *Paris illustré*, Paris, Hachette, 2e édition, 1863, p. 683 (BNF, Est., Va/264).

Palais Du Luxembourg le 13 octobre 1870.

Monsieur le Ministre,

Votre pensée en prenant possession du Palais Du Luxembourg, a été de créer dans le quartier Des Ecoles un grand dépôt d'objets d'art et d'étude. Vous m'avez fait l'honneur de me demander de formuler l'opinion que je vous soumettais il y a 2 jours sur la nature Des œuvres qui pourraient utilement composer ce Musée. Je souhaite ardemment, que cette opinion vous agréé, profondément convaincu que je suis qu'elle serait bien venue Des artistes.

C'est une idée excellente, en principe, et dont l'exécution vous serait facile, Monsieur le Ministre, que celle de créer à l'usage Du public une sorte de décentralisation, des collections d'art, en conservant au Louvre sa qualité de maison mère et sa suprême autorité de sanctuaire de l'art. L'éparpillement de ces Musées dans les divers quartiers De Paris ne rendrait pas aux artisans et aux curieux de moindres services que celui des Bibliothèques de St Geneviève et De l'arsenal, n'en rend aux lettres, et chacun Des Musées que je parle pourrait avoir une certaine spécialité.

La spécialité Du Luxembourg lui est imposée par son usage actuel et déjà ancien: il en résulte nécessairement la chusée de l'art contemporain. Je vous demande instamment, Monsieur le Ministre, de lui conserver et de développer largement ce caractère qui lui vaut Depuis cinquante ans, la faveur Du public et Des artistes. La courte préface Du catalogue Du Luxembourg que je joins à cette lettre vous dira les origines De ce Musée, et vous y verrez que Depuis Marie De Médicis jusqu'à

Illustration 12: Rapport de Philippe de Chennevières à Jules Simon, 13 octobre 1870 (Arch. nat., F21 4484).

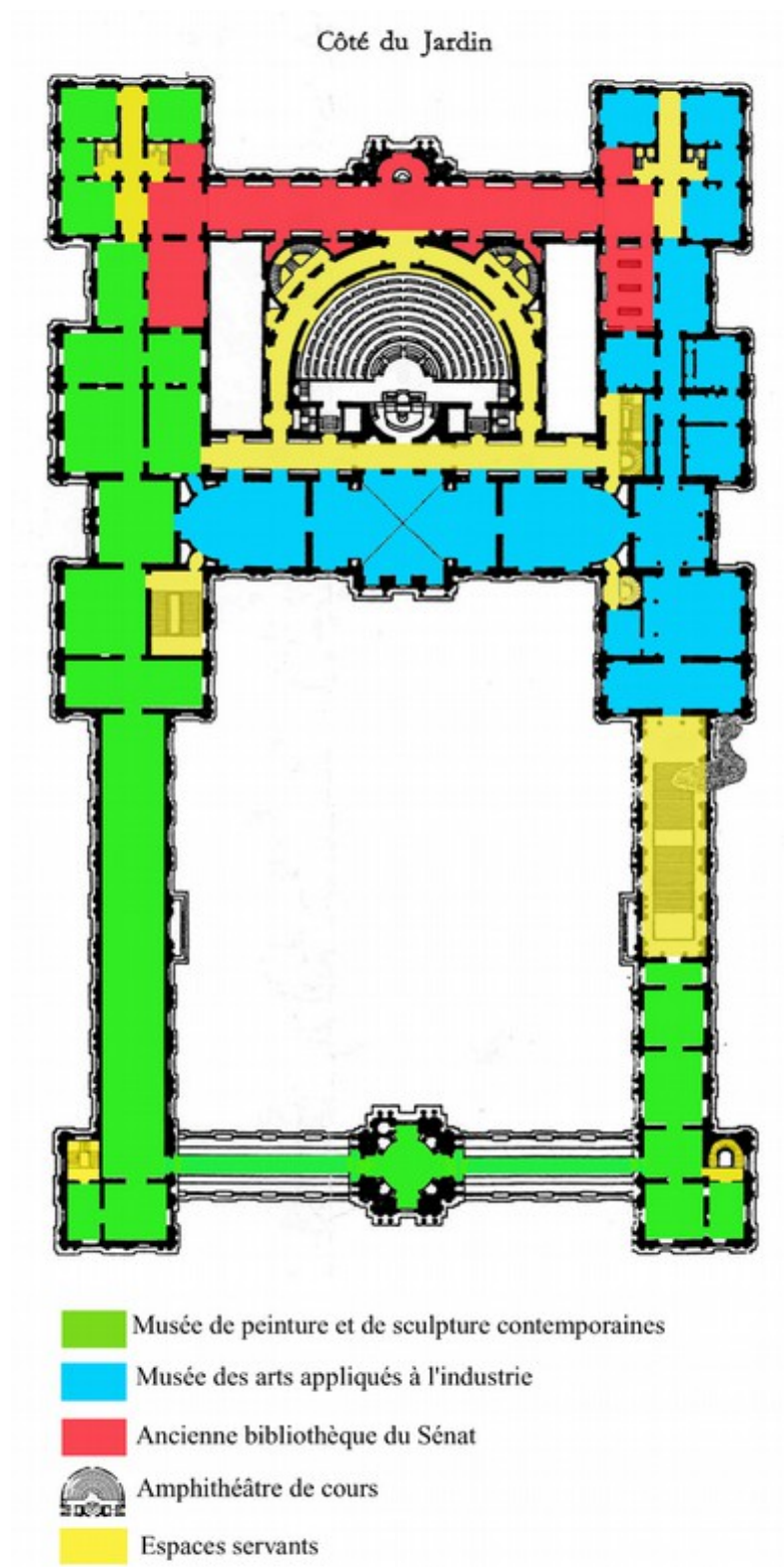


Illustration 13: Répartition hypothétique des principaux éléments du programme du « palais de l'art vivant » proposé par Philippe de Chennevières en octobre 1870 (J. Bastoen).

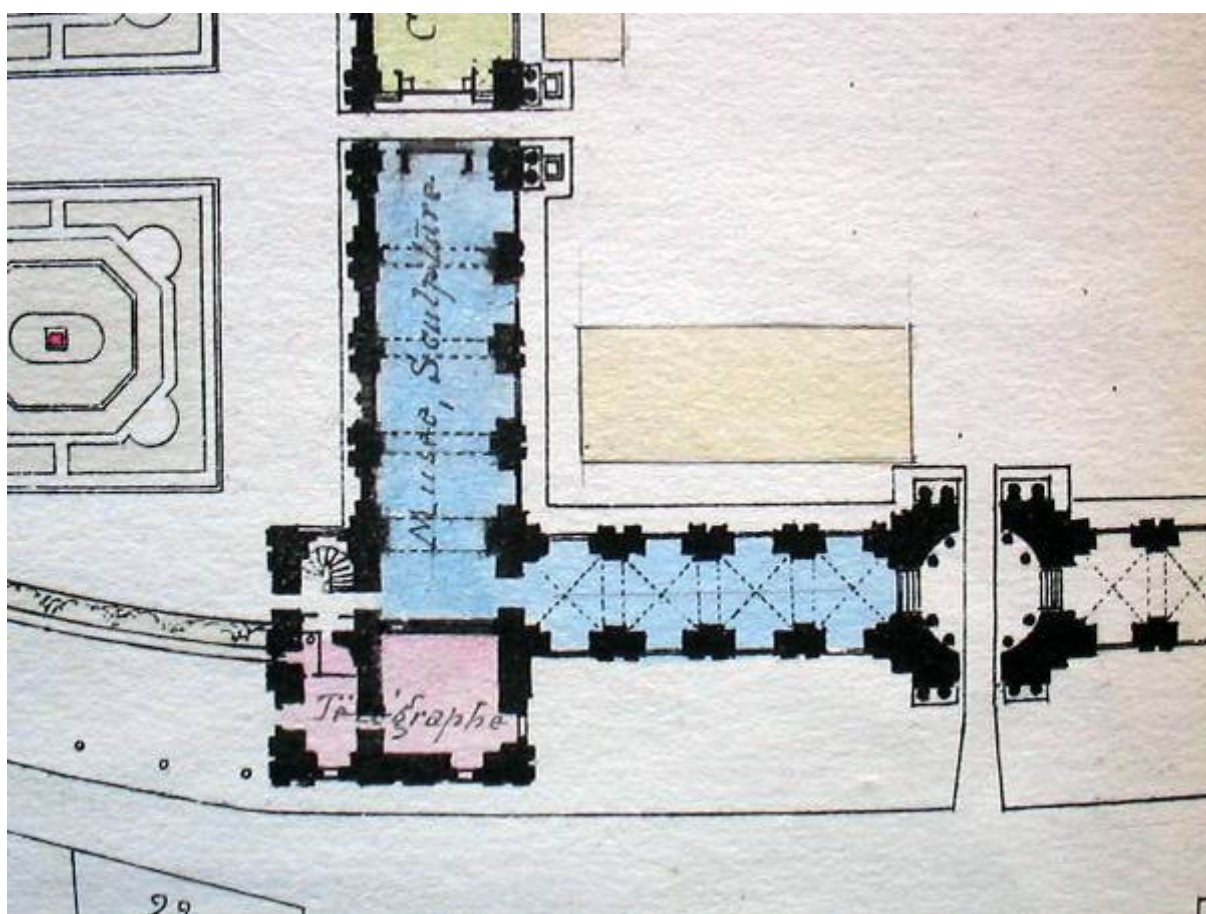


Illustration 14: Charles Gondoin, Plan du palais du Luxembourg (détail), 1874-1879. En bleu, le musée ; en rose, le bureau des PTT ; en beige, les baraquements construits dans la cour d'honneur (Arch. nat., CP, Va/11/60).

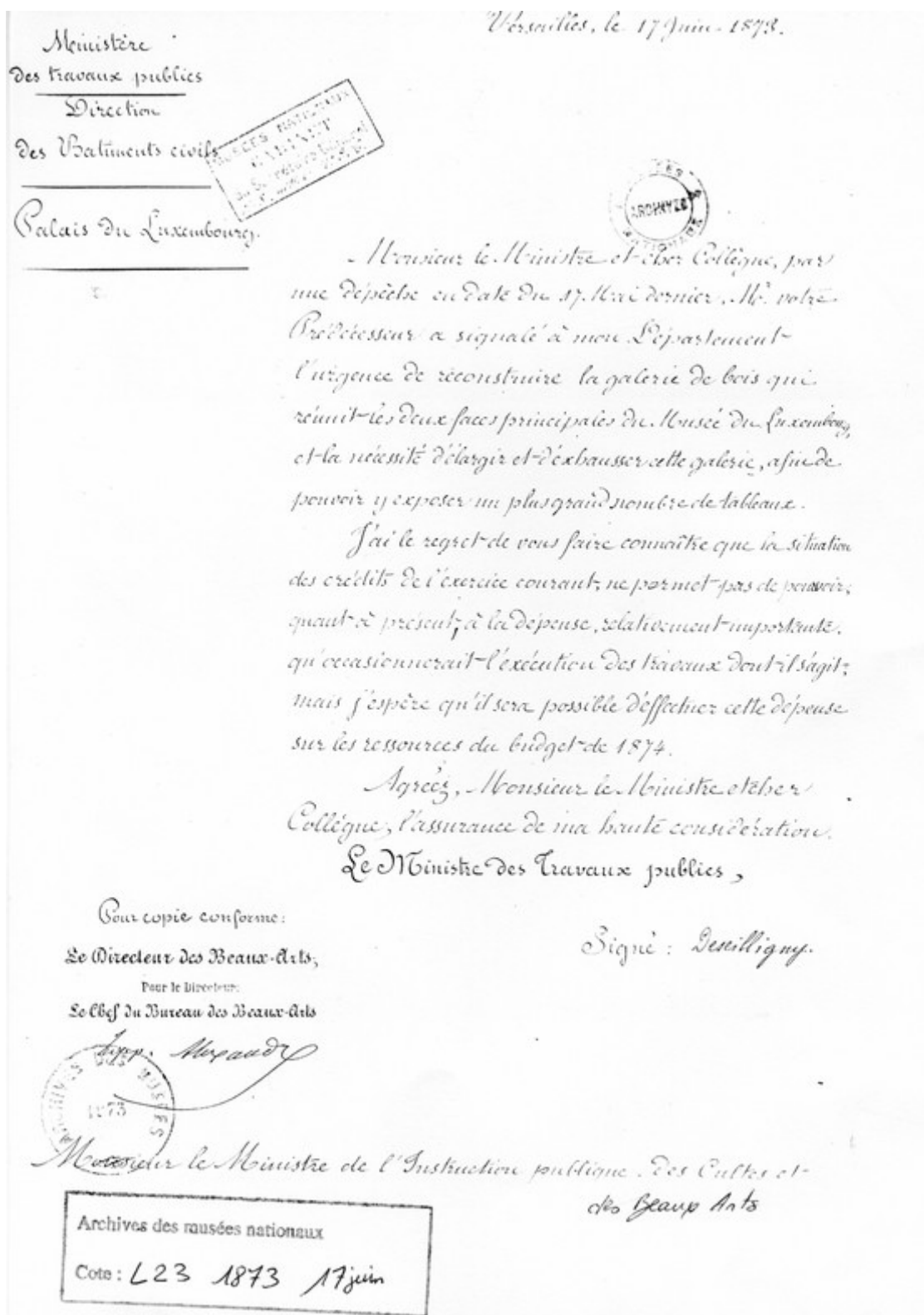


Illustration 15: Lettre d'Alfred Deseilligny à Anselme Batbie, 17 juin 1873 (Arch. Mus. nat., L23).

de l'Instruction vous soumette une note de moi.
Veuillez M^r l'Inspecteur
Signer Gondoin.

M^r le Ministre des Beaux
Arts.

Paris le 4 Mars 1874.

Monsieur le Ministre,

En 1868 les bâtiments de la rue de Valenciennes
n^o 19 affectés au service de la poste et du télégraphe
furent démolis pour le placement à exécuter de la
rue de Ménilmontant. La poste fut transportée aux
communs de la rue de Valenciennes n^o 36 et le bureau
télégraphique fut installé R^{te} S^t Michel dans
une localité louée à cet effet par le Ministre
de l'Intérieur.

Sur la demande des Trésoriers en 1864
l'administration des Télégraphes avait demandé
possession. Dans le Pavillon Nord Est du Palais
de deux pièces dont le musée avait la jouissance
et qui furent abandonnées au service par M^r le
Ministre des Beaux-Arts.

La galerie actuelle de la sculpture
contemporaine est insuffisante. Si vous approuvez
M^r le Ministre, la translation du
Télégraphe dans les communs du Luxembourg
36 de la rue de Valenciennes, translation qui vous
est demandée par votre collègue des Beaux-
Arts et dont j'ai l'honneur de vous faire la
proposition ci-dessus. L'administration des
musées pourra augmenter de plus des deux tiers
l'emplacement destiné à son exposition de sculpture.
elle pourra y placer toutes les œuvres d'art qu'elle est
obligée en ce moment de faire de place de laisser
dans les différents dépôts de l'État ou elle est restée ignorée
du public au grand regret de tous artistes.

Dans les dépendances du Palais rue de Valenciennes
36, contiguës aux bureaux de la poste, il existe deux
pièces à rez-de-chaussée isolées sur la rue
garanciennes. Elles sont par leur dimensions plus
que suffisantes pour l'installation du service

M^r le Directeur
des Beaux-Arts.

et M^r le M^r
des Beaux-Arts.

Illustration 16: Minute d'une lettre de Charles Gondoin à Charles de Larcy, 4 mars 1874 (Arch. nat., F21 4484).

Archives des musées nationaux

Cote: L 23 1876, 31 juillet

Ministère

de l'Instruction publique,
des Cultes et des Beaux-Arts.

DIRECTION
DES
MUSÉES NATIONAUX.

Réponse à la lettre du

Minute.

* qui tendent à cette galerie et
qui étaient occupés par les services

* Il ne s'agit que d'obtenir les clefs
et de donner une clef de la prison à l'infirmerie.

Lettre du 21 juillet 1876.

Monsieur le Ministre et cher Collègue,

J'ai affecté au musée du Luxembourg
pour l'agrandissement de sa galerie de
sculpture, le rez-de-chaussée et l'entresol
~~occupés par le palais par les services~~
administratifs du palais.

Comme il est indisponible aujourd'hui
que ces locaux soient appropriés à
leur nouvelle destination, j'ai l'honneur
de vous prier de vouloir bien donner
ordre que les travaux dont vous aurez
reconnu l'urgence soient exécutés le
plus promptement possible. Je vous
serai très-reconnaissant de cette mesure
qui permettra enfin à la Direction
des Musées d'exposer, comme elle le méritent,
les œuvres de plusieurs plus nombreuses de
nos Statues vivantes.

Veuillez agréer, Monsieur le Ministre
et cher Collègue, l'assurance de ma haute
considération.

Le ministre de l'Instruction publique
et des Beaux-Arts.

Mr. le Ministre des Travaux publics.

Illustration 17: Minute d'une lettre de William Waddington à Albert Christophle, 31 juillet 1876 (Arch. Mus. nat., L23).



Illustration 18: Louis-Émile Durandelle, Ruines des Tuileries, photographie, s.d. [1^e moitié des années 1870 ?] (Arch. nat., CP, 285AP/12, pièce n°1050).



Illustration 19: Simulation de la répartition des activités incluses dans le programme sommaire d'une proposition anonyme en mai 1874 (d'après « Nouvelles », Chronique des arts et de la curiosité, 9 mai 1874, n°19, p. 190).



Illustration 20: Vue en plan et en élévation de la proposition anonyme publiée dans La France en 1876 (Arch. nat., F21 881).

Rapport de la Sous-Commission⁽¹⁾ chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du Palais des Tuileries.

État successifs du Palais.

Le palais projeté par Philibert Delorme, conformément aux intentions de Catherine de Médicis, devait être de très-grandes dimensions. Il s'étendait sur les quatre côtés d'un rectangle⁽²⁾ qui avait plus de 250^m de longueur sur 150^m de largeur, et qui contenait une cour d'honneur accompagnée de larges portiques, quatre cours de service et diverses constructions. Mais, de ce vaste projet, il n'a été exécuté qu'une partie de l'aile faisant face au jardin. Cette construction subsiste encore, après avoir été remaniée à diverses reprises, ainsi qu'on le verra tout à l'heure.

Philibert Delorme avait élevé le rez-de-chaussée de la partie centrale qui formait la cage

⁽¹⁾ Cette sous-commission était composée de :

M. Krantz, Sénateur, Ingénieur en Chef des Ponts et Chaussées ;

Léonce Reynaud, Directeur Général des Ponts et Chaussées, Rapporteur ;

Duc, Directeur Général des Bâtiments Civils, membre de l'Institut ;

Hollét-Le-Duc, Architecte, Membre du Conseil Municipal ;

De la Porte, Chef du Cabinet du Ministre des Travaux Publics.

⁽²⁾ Voyez la planche N° 1 annexée au présent Rapport, laquelle est tirée de l'ouvrage intitulé : Les plus excellents bâtimens de France, par Jacques Androuet du Cerceau.

Illustration 21: Léonce Reynaud, « Rapport de la sous-commission chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du palais des Tuileries », 28 octobre 1876 (Arch. nat., F21 881).

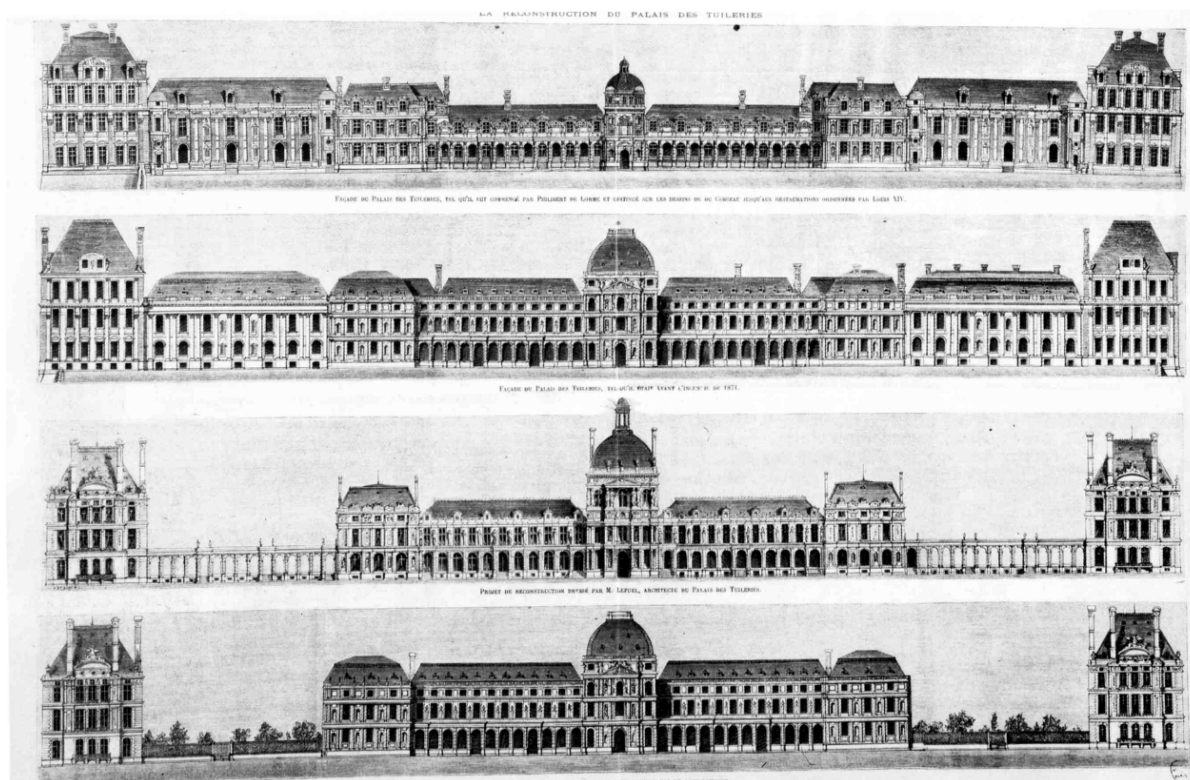


Illustration 22: « La reconstruction du palais des Tuileries », L'Illustration, 10 février 1877. De haut en bas : le palais dans son état du XVIIe siècle ; le palais dans son dernier état connu avant l'incendie du 23 mai 1871 ; une des propositions de reconstruction d'Hector Lefuel ; le projet adopté par la commission sénatoriale en 1877.

RAPPORT

fait à la Sous-Commission du palais des Tuileries, à la suite des délibérations en date des 31 mars et 4 avril 1879, sur l'état des ruines de ce palais et sur le parti qu'il convient d'adopter dans la situation présente.

MESSIEURS,

A la suite d'un premier rapport, daté du 28 octobre 1876, rédigé par M. L. Reynaud et remis à M. le Ministre des travaux publics par la Sous-Commission chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du palais des Tuileries⁽¹⁾, un projet de loi a été déposé sur le bureau de la Chambre des députés, dans sa séance du 18 mai 1878, portant : 1° affectation d'une somme de 5,100,000 francs à la restauration du palais des Tuileries; 2° ouverture, sur ladite somme, au Ministre des travaux publics, sur l'exercice 1878, d'un crédit de 900,000 francs.

Ce projet de loi ayant été retiré par le Gouvernement, la Commission supérieure des bâtiments civils et palais nationaux a été convoquée à l'effet d'étudier à nouveau la question et elle a désigné dans son sein, pour lui présenter des conclusions, une deuxième Sous-Commission⁽²⁾.

I.



ÉTAT DE LA QUESTION.

Voici qu'elles étaient les conclusions de la première Sous-Commission, dont M. L. Reynaud était le rapporteur :

« 1° Décider que la partie encore subsistante du palais des Tuileries sera conservée et restaurée.

(1) Cette Sous-Commission était composée de MM. Krantz, sénateur; Léonce Reynaud, inspecteur général des ponts et chaussées, rapporteur; Duc, inspecteur général des bâtiments civils, membre de l'Institut; Viollet-le-Duc, architecte, membre du Conseil municipal de Paris; de la Porte, chef du cabinet des travaux publics.

(2) Cette deuxième Sous-Commission est composée de MM. Emmanuel Arago, sénateur; Herold, sénateur, préfet de la Seine; de Lareinty, sénateur; Antonin Proust, député; de Choiseul, député; Léonce Reynaud, inspecteur général des ponts et chaussées; Couche, inspecteur général des mines; Alphand, directeur des travaux de Paris; Lefuel, inspecteur général des bâtiments civils, membre de l'Institut; Langlois de Neuville, directeur des bâtiments civils; Viollet-le-Duc, architecte, membre du Conseil municipal; Poulin, Lambert et Roze, secrétaires.

Illustration 23: Eugène Viollet-le-Duc, « Rapport fait à la sous-commission du palais des Tuileries... », 23 mai 1879 (Arch. nat., F21 883).

SENAT Paris, Luxembourg 8 août 1879

Monsieur le Président,

J'ai reçu la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, et par laquelle vous m'informez, qu'après avoir étudié les moyens d'installer les divers services du Sénat dans le Palais du Luxembourg, le bureau de cette assemblée pense qu'il y aurait un intérêt très grand à établir de plain-pied et dans la même aile du Palais les neuf salles nécessaires aux bureaux, vous ajoutez que cette combinaison ne serait possible que si le Ministère des Beaux-Arts rendait au Sénat la salle qui se trouve à l'extrémité de la galerie de peinture dans le Pavillon Est et qui fait suite à la salle de James Flachette, vous terminez en exprimant l'opinion que cette mesure n'entraînerait pas de graves modifications pour le Musée.

Je suis tout disposé, Monsieur le Président, à prêter mon plus entier concours à l'installation du Sénat. Permettez-moi cependant de vous soumettre quelques observations qui me semblent dignes de toute votre sollicitude.

Agrandi successivement par les Monarchies de 1815 et de 1830 ainsi qu'par le second Empire, le Musée du Luxembourg s'efforçait à peine aujourd'hui à contenir les plus importantes productions de l'art contemporain auquel il est exclusivement réservé, et la salle réclamée par le Sénat est justement la seule, exception faite de la grande galerie, qui conviendrait à la grande peinture, pour ne citer que quelques uns des 22 ouvrages qui la décoraient, elle renferme le corps de Sainte Eglise.

M. le Président du Sénat.

Illustration 24: Lettre d'Edmond Turquet à Louis Martel, 8 août 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D, cote provisoire).

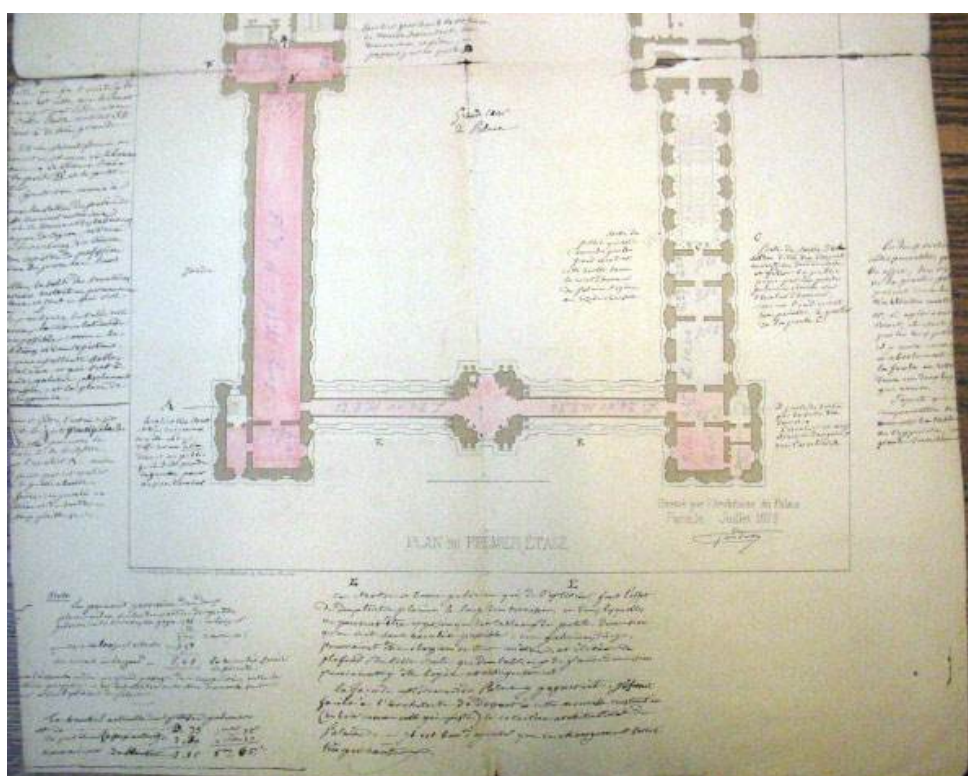


Illustration 25: Étienne Arago, Diagnostic d'accessibilité du musée du Luxembourg, après juillet 1879 (détail). Support : Charles Gondoin, Palais national du Luxembourg, plan du premier étage, juillet 1879 (Arch. Mus. nat., 2HH4).

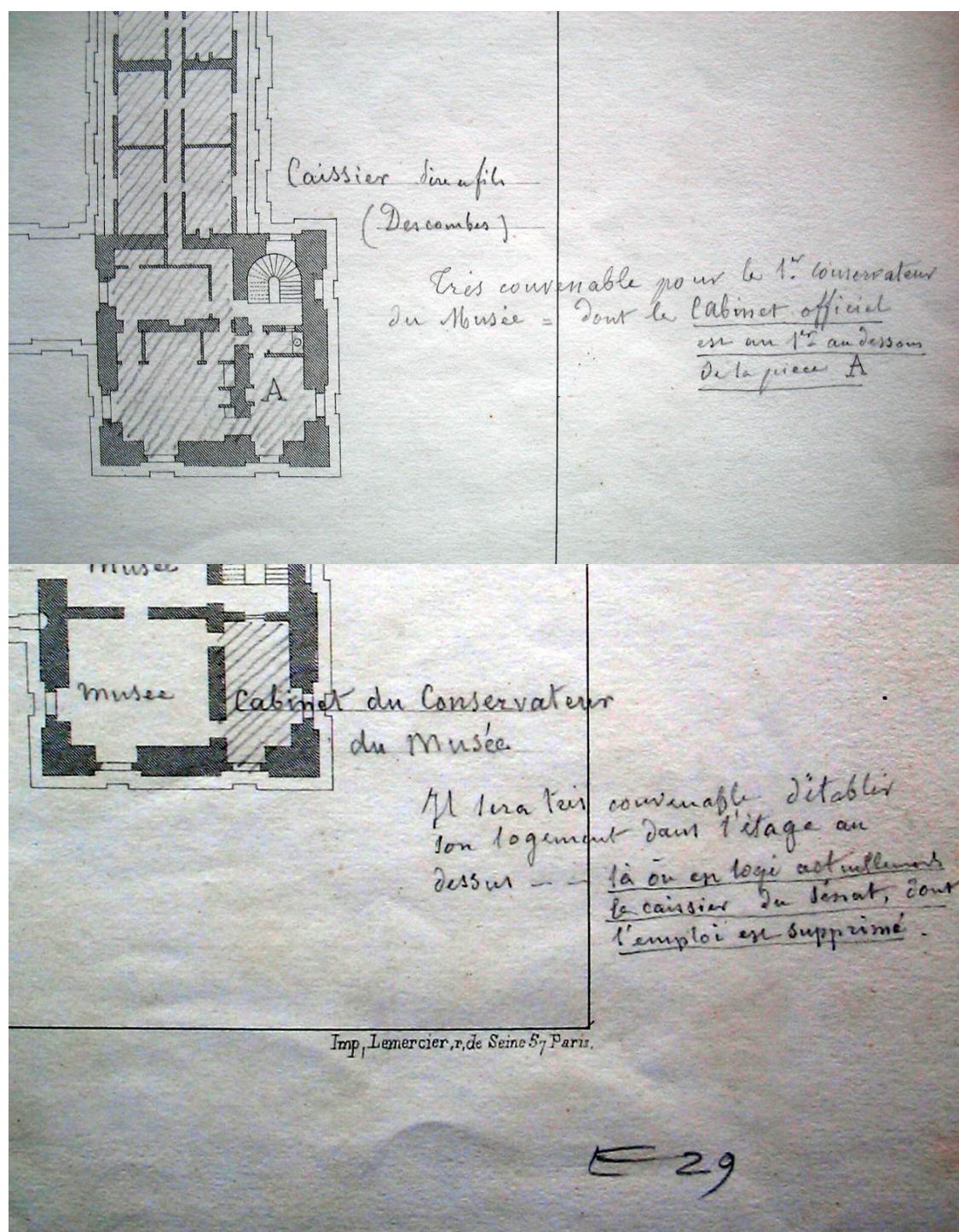
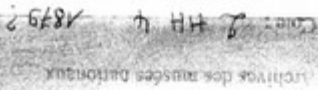


Illustration 26: Charles Gondoin, Plan du palais du Luxembourg. Détail du premier étage (en haut) et du deuxième étage (en bas) du pavillon nord-ouest, avec annotations attribuables à Étienne Arago, s.d. [juillet 1879?] (Arch. nat., CP, Va/11/68 et 69).



493

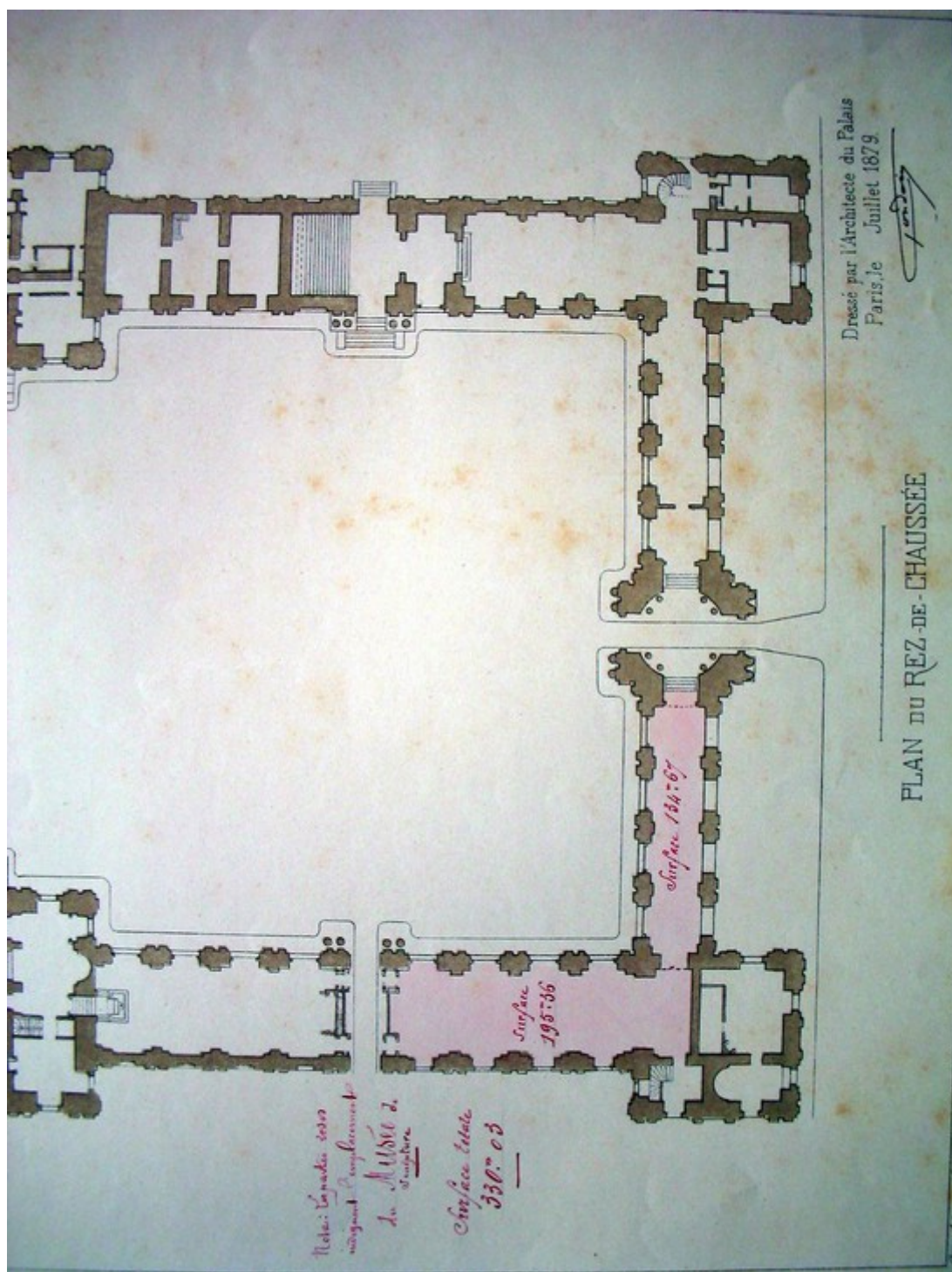


Illustration 29: Charles Gondoin, « Palais du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », juillet 1879, avec ajout de teinte rose et indications des surfaces pour les pièces occupées par le musée, ca. décembre 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/72).

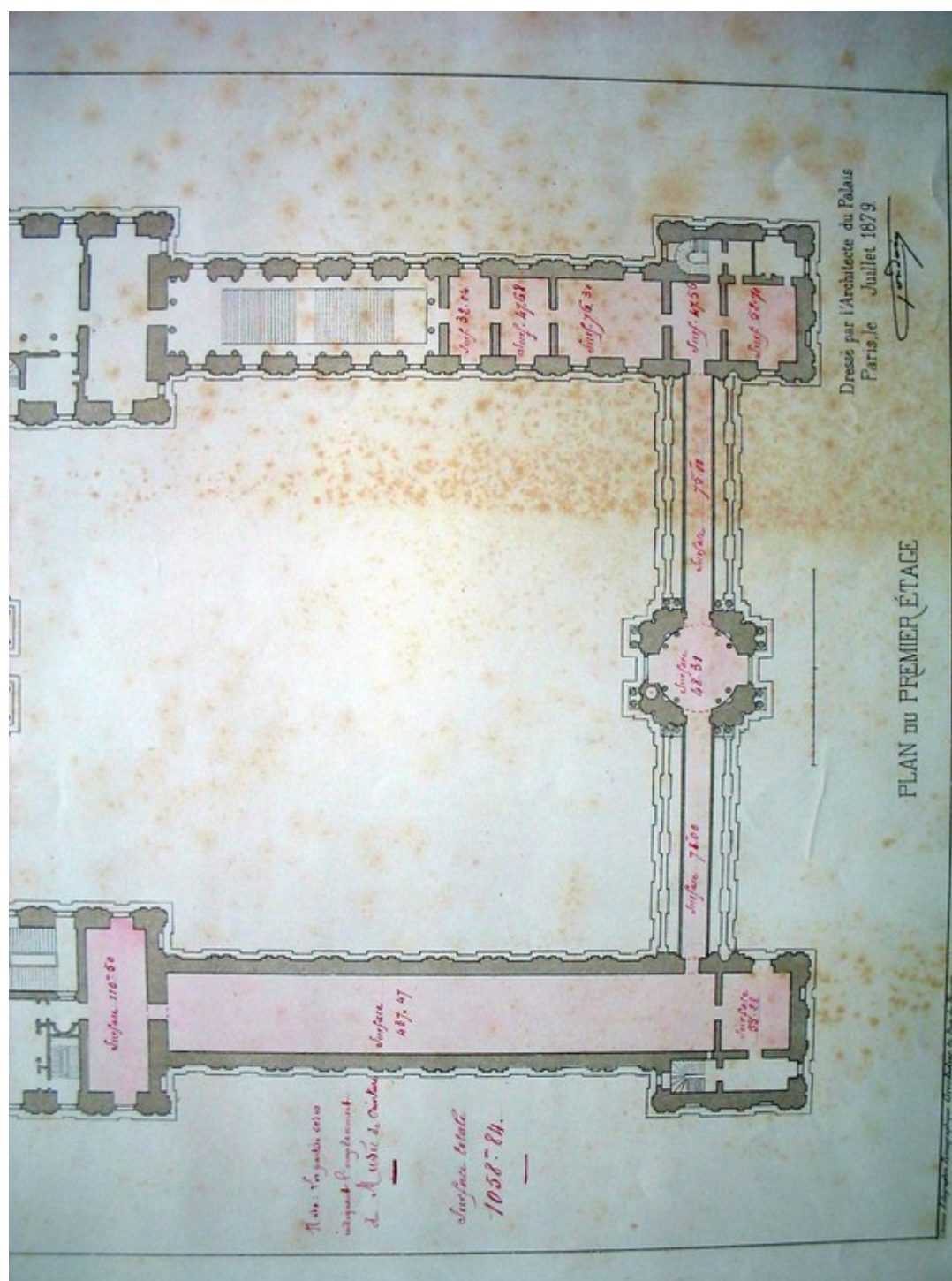


Illustration 30: Figure 30 : Charles Gondoin, « Palais du Luxembourg. Plan du premier étage », juillet 1879, avec ajout de teinte rose et indications des surfaces pour les pièces occupées par le musée, ca. décembre 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/73).

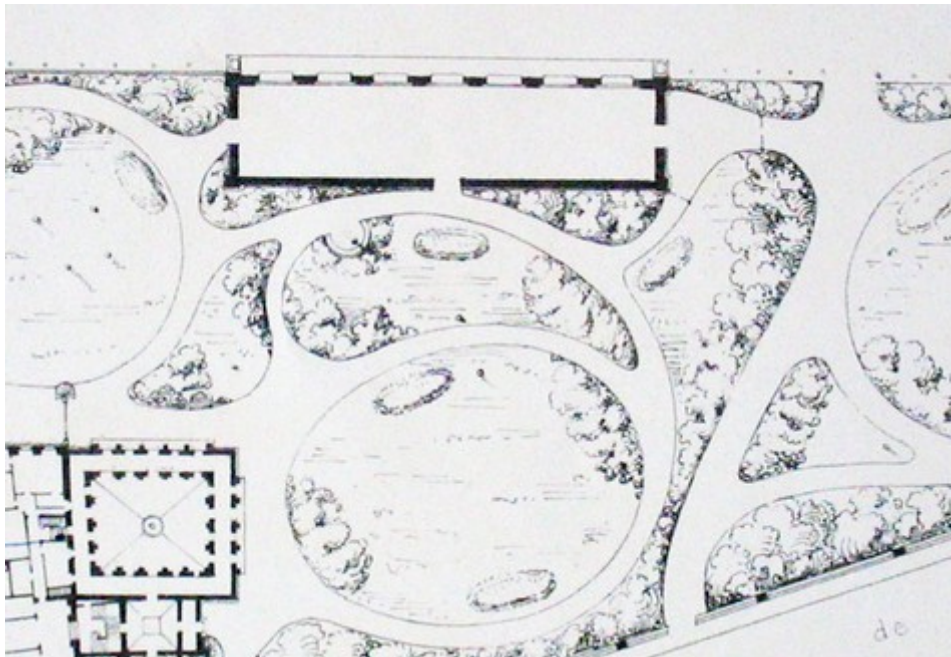


Illustration 31: Charles Gondoin, plan du domaine du Luxembourg, détail : orangerie Férou, Petit-Luxembourg et entrée du jardin rue de Vaugirard, Paris, 1879 (Arch. nat., CP, Va/134/1).

PALAIS NATIONAL
DU LUXEMBOURG

BUREAU
DE L'ARCHITECTE

Paris, le 12 10^h 1879

Superficie de Musée actuel	Peinture	1058,84
	Sculpture	330,03
	Total.	1,388,87

L'Orangerie Tiron mise en question pour une installation de Musée, présente une superficie de 741^m 13, superficie qui ne pourrait être actuellement employée pour le Musée, car c'est actuellement d'un vestibule serait inutilisable, et d'ailleurs, menant cette surface d'environ 50^m superficiel.

La partie tournée au nord est percée de 7 baies, qui pour l'installation d'un Musée devraient être actuellement bouchées. Il faudrait donc nécessaire pour établir une pour de haut de supprimer le comble actuel en charpente en bois, lequel est en mauvais état et de le remplacer par une charpente en fer avec parties vitrées et surmontant une plafond également vitré. Les murs de cette Orangerie de 0,60^m d'épaisseur seraient vraisemblablement insuffisants pour supporter cette nouvelle charge.

L'installation d'une Calorifère serait nécessaire.

De plus l'Orangerie occuper une partie des rangs et des plantes des Jardins du Luxembourg. Le manque d'emplacement nouveau pour les installer et les risques de transport rendent ce déplacement impossible, de cette saison; il faudrait attendre le mois de Mai

Illustration 32: Charles Gondoin, note manuscrite avec calculs de surface pour l'aménagement de l'orangerie du Luxembourg en musée, 12 décembre 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D, cote provisoire).

MINISTÈRE
DES TRAVAUX PUBLICS

Direction
des Bâtimens Civils
et
Palais Nationaux

Palais du Luxembourg.

Installation
du Sénat.

Paris, le 29 Décembre 1879.

Monsieur le Président,

Je vous ai fait l'honneur de me transmettre une délibération du Bureau du Sénat portant que la reprise immédiate des parties du Palais du Luxembourg affectées au Musée des Arts Contemporains est absolument indispensable à l'installation complète et définitive du Sénat.

Pour répondre à ce vœu je viens d'écrire à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts auquel la même délibération a été envoyée.

Je lui signale une combinaison qui me paraîtrait permettre de donner une satisfaction rapide aux besoins du Sénat et qui consisterait à transférer le Musée dans un bâtiment qui serait annexé à l'Orangerie du Luxembourg. Le public et les artistes conserveraient ainsi leurs habitudes et le quartier resterait en possession d'une collection qui y attire les visiteurs. Mais en attendant la réponse de M. J. Ferry,

je

Monsieur le Président du Sénat.

Illustration 34: Lettre de Sadi Carnot à Louis Martel, 29 décembre 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

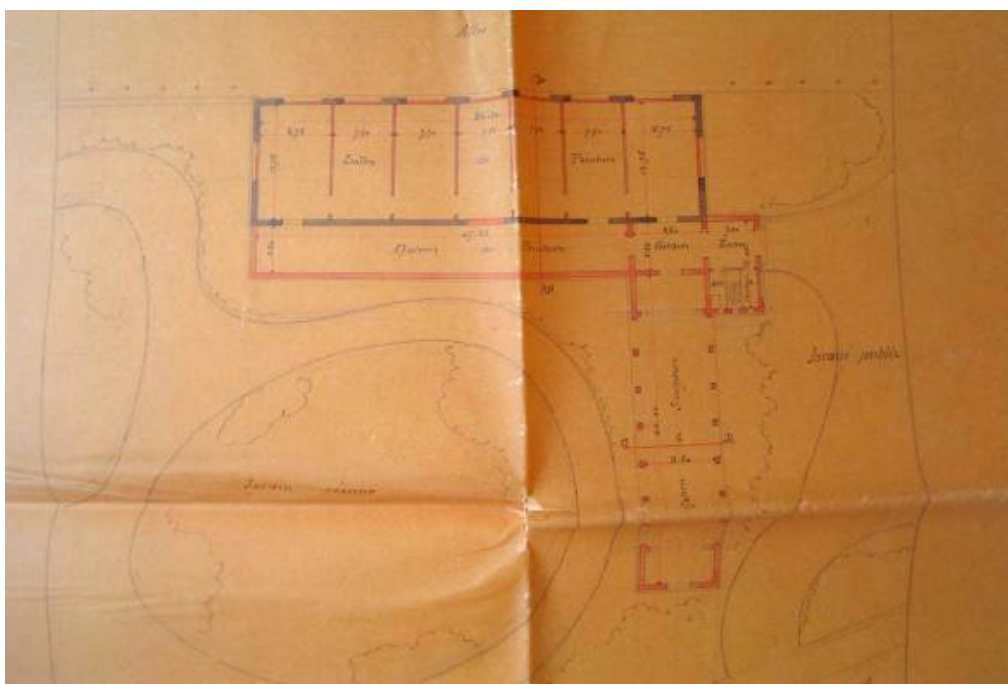


Illustration 35: Charles Gondoin, « Musée du Luxembourg. Appropriation de l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10 janvier 1880, coupes et plan sur calque, échelle 1/200 (Arch. nat., F21 6108).

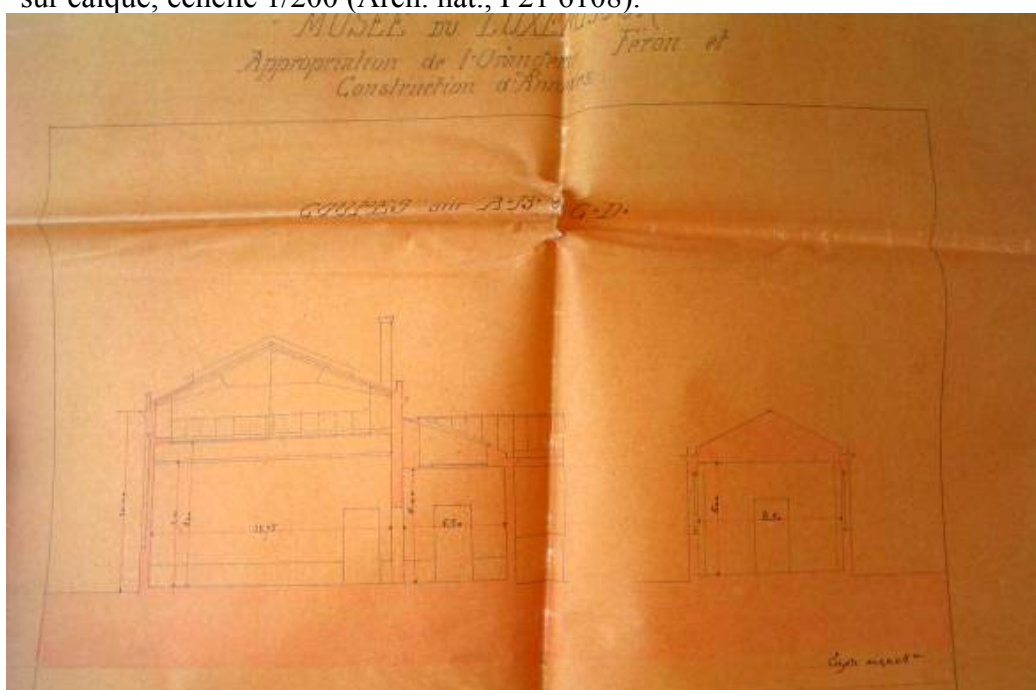


Illustration 36: Charles Gondoin, « Musée du Luxembourg. Appropriation de l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10 janvier 1880, coupes et plan sur calque, échelle 1/200 (Arch. nat., F21 6108).

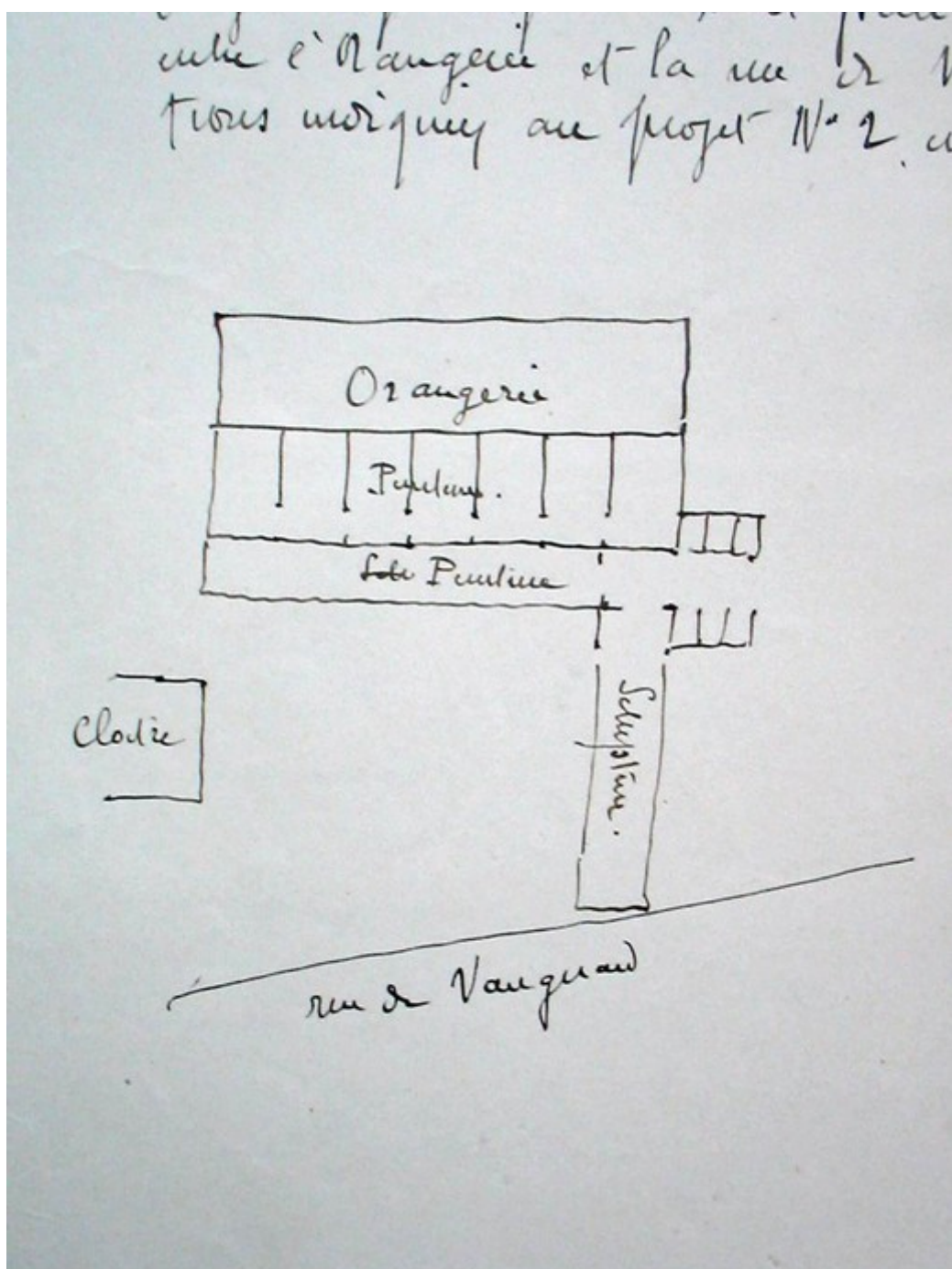


Illustration 37: Charles Gondoin, Orangerie du Luxembourg, proposition d'extension, 10 janvier 1880, encre sur papier lettre (détail) (Arch. nat., F21 6108).

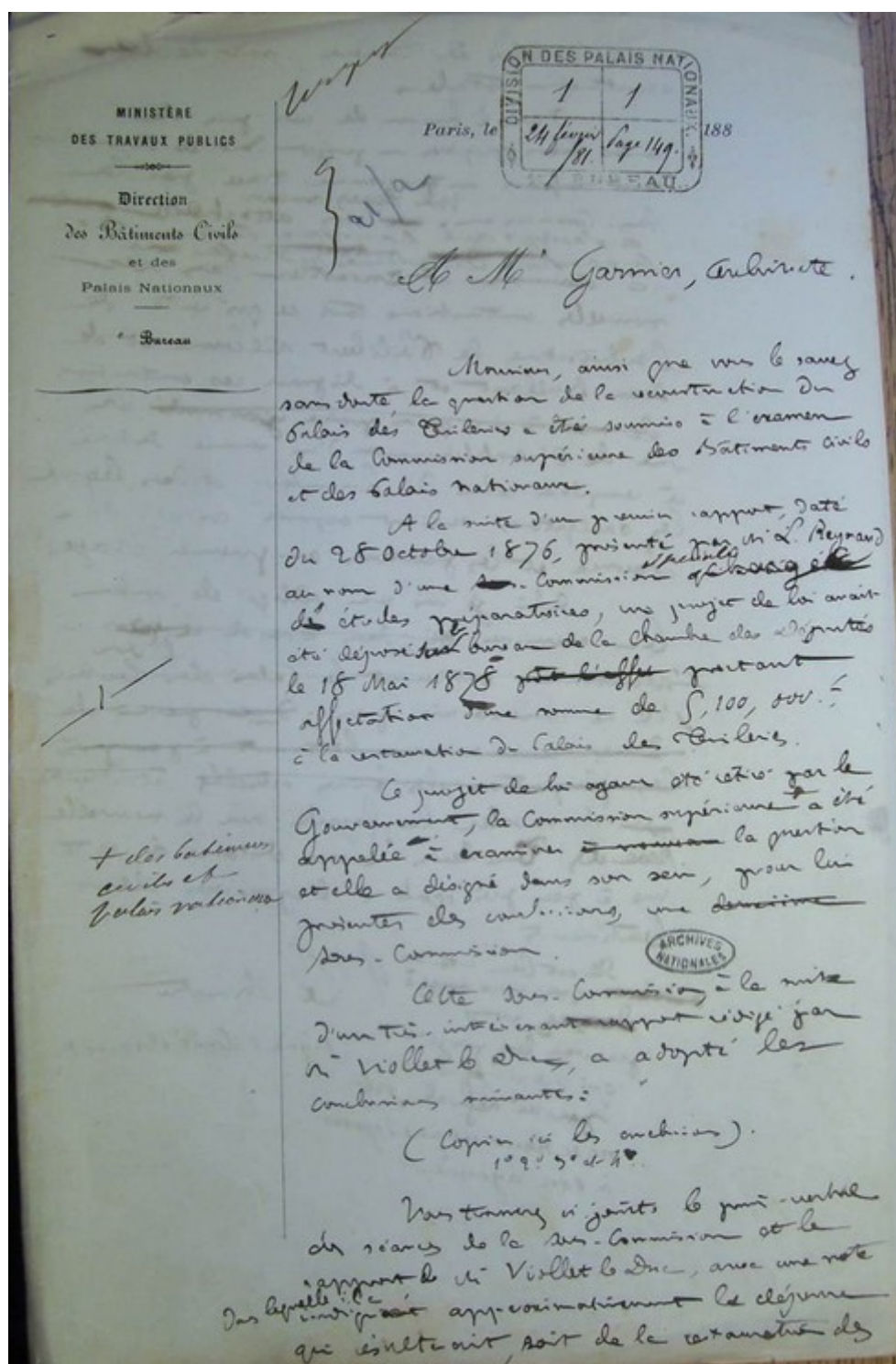


Illustration 38: Brouillon d'une lettre de Sadi Carnot à Charles Garnier, 21 février 1881 (Arch. nat., F21 883).

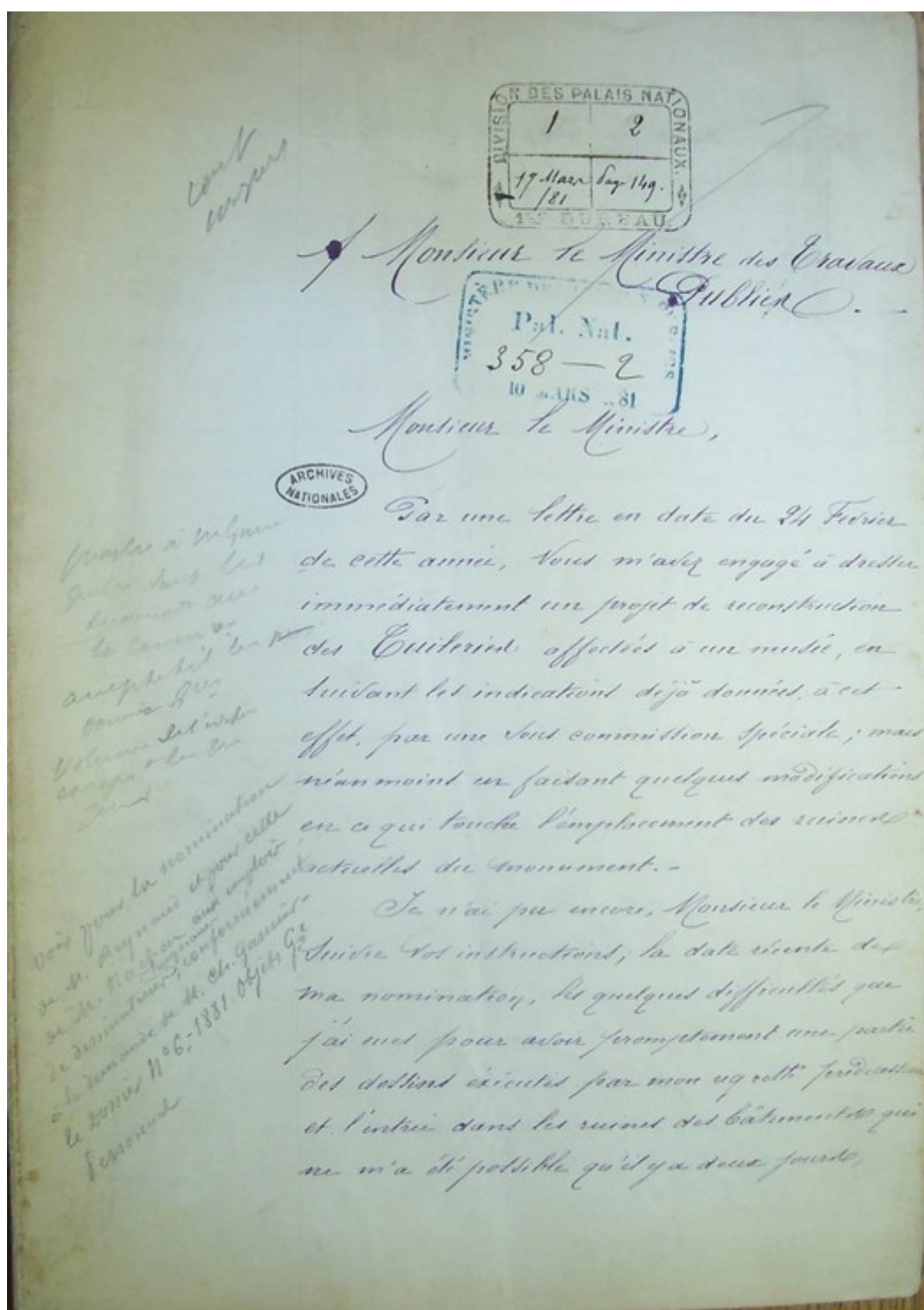


Illustration 39: Lettre de Charles Garnier à Sadi Carnot, Paris, 3 mars 1881 (Arch. nat., F21 883).

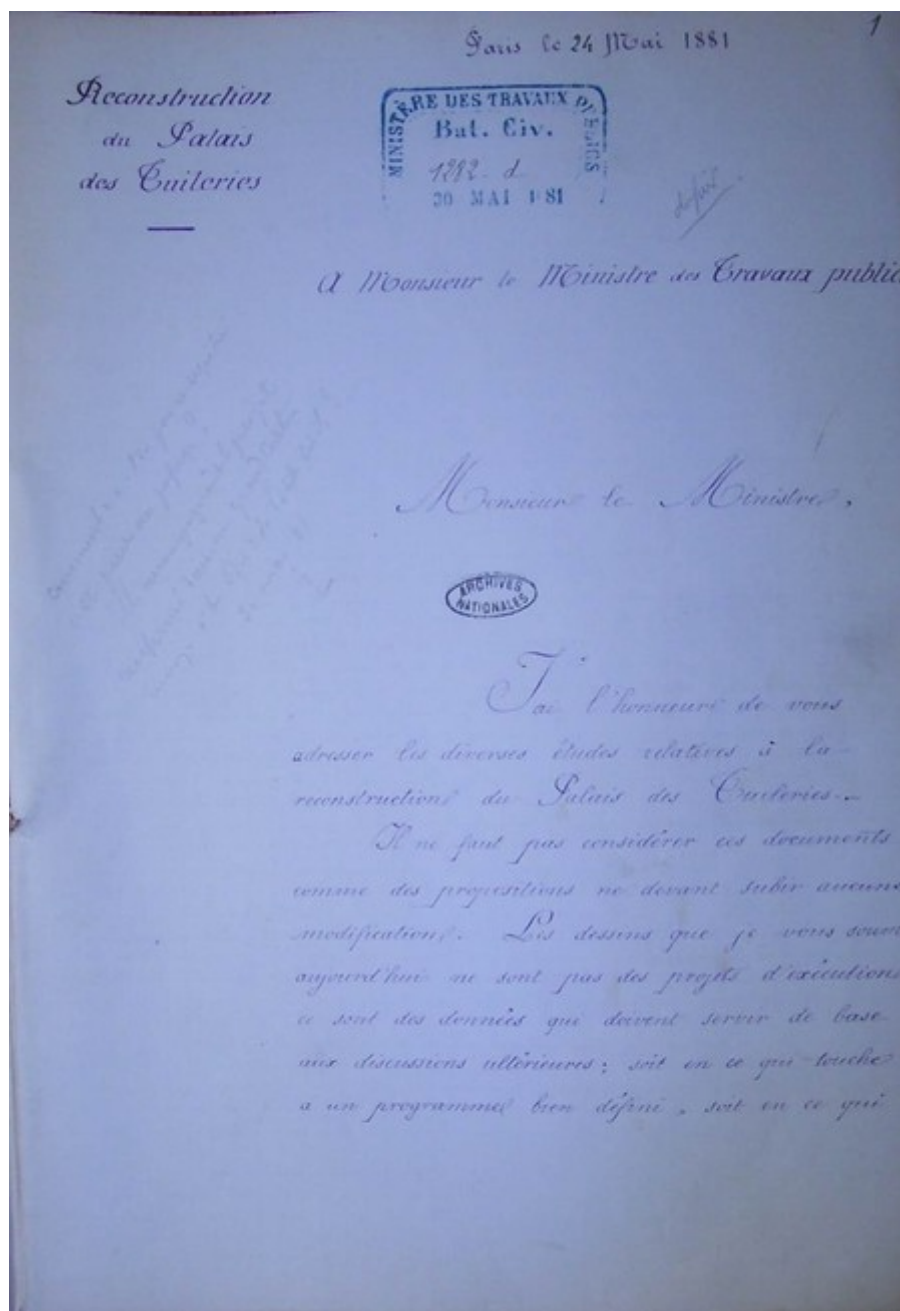


Illustration 40: Rapport de Charles Garnier à Sadi Carnot, 24 mai 1881 (Arch. nat., F21 883).

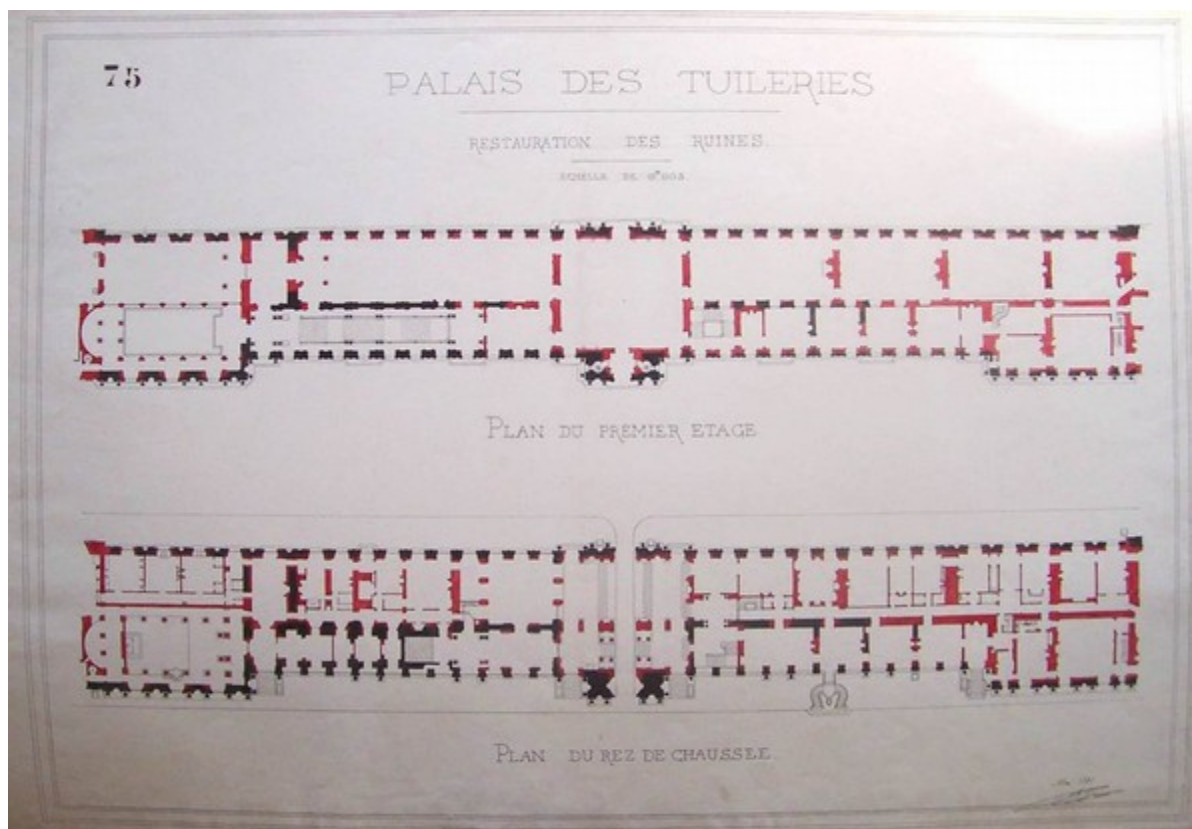


Illustration 41: Charles Garnier, « Palais des Tuileries. Restauration des Ruines », échelle de 0,005 ; plan du premier étage ; plan du rez-de-chaussée, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1066).



Illustration 42: Charles Garnier, « Projet n°1. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1042).

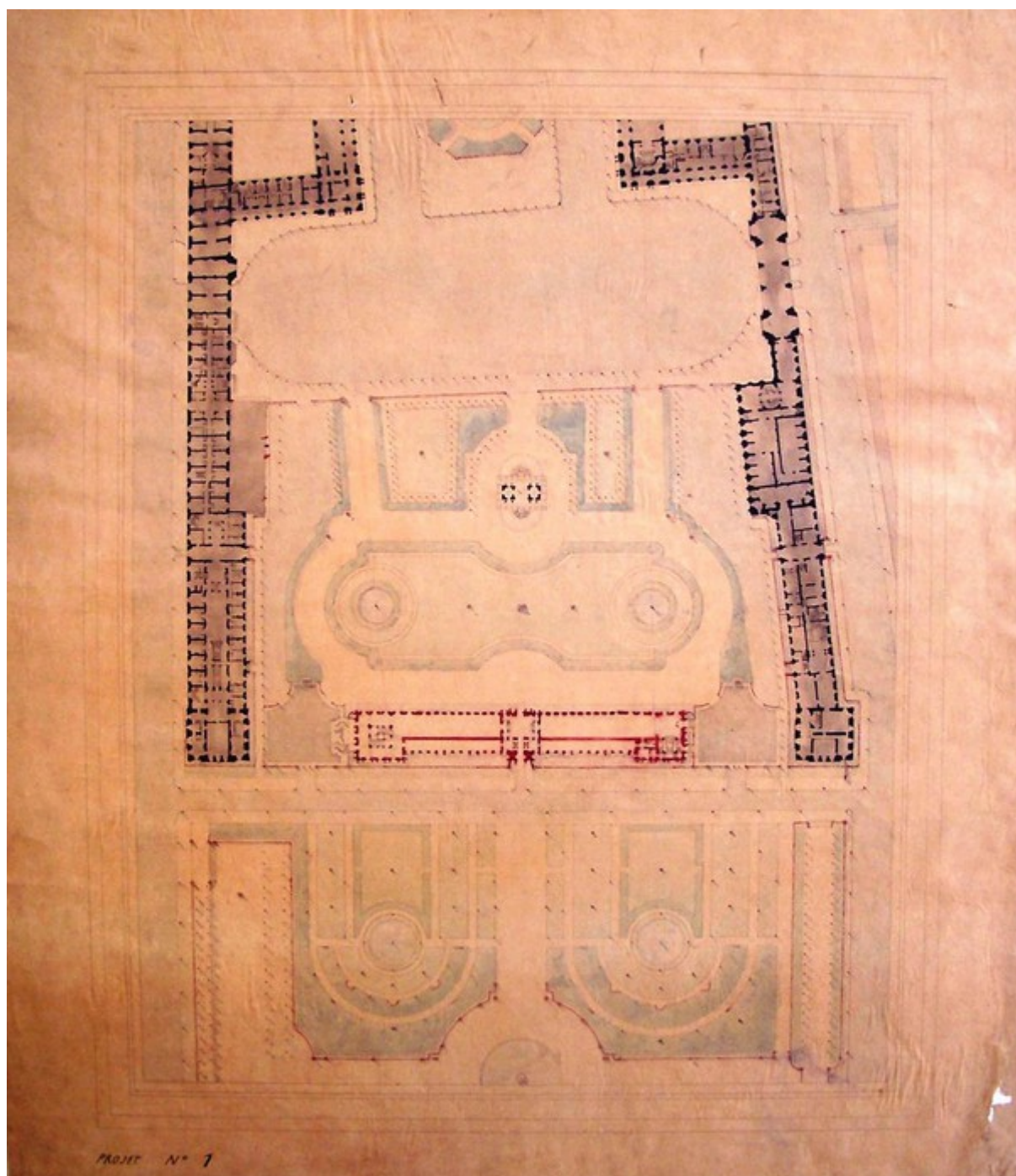


Illustration 43: Charles Garnier, « Projet n°1 », plan général, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1071).

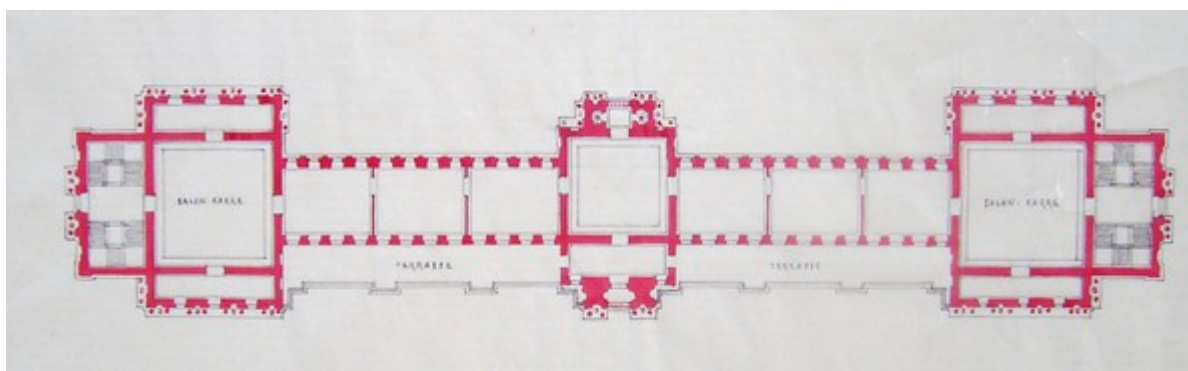


Illustration 44: Charles Garnier, « Variante du projet n°1. Premier étage », encre sur calque, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1060).



Illustration 45: Charles Garnier, « Variante du projet n°1. Rez-de-chaussée », encre sur calque, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1059).

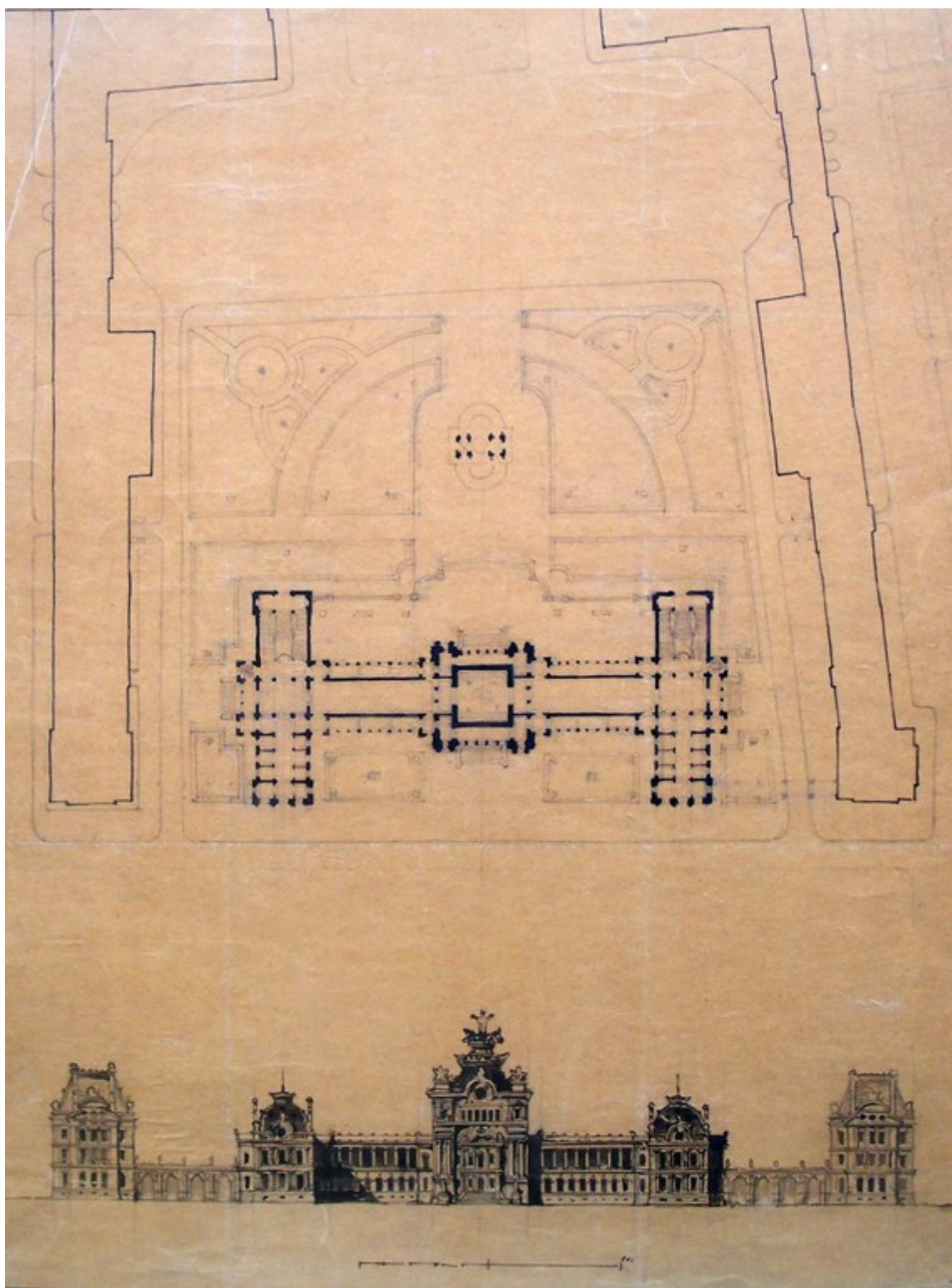


Illustration 46: Charles Garnier, « Projet n°2 », plan et élévation côté jardin, encre sur papier, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1073).

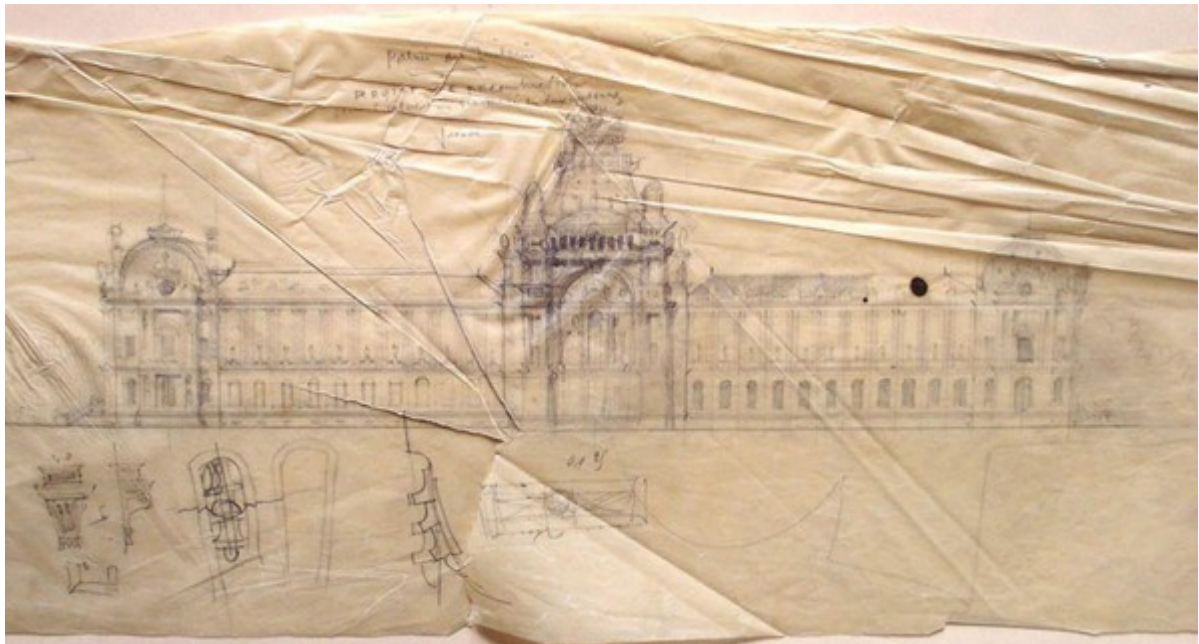


Illustration 47: Charles Garnier, « Palais des Tuileries. Projet [n°2] de reconstruction pour l'installation du Musée du Luxembourg. Façade », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1040).

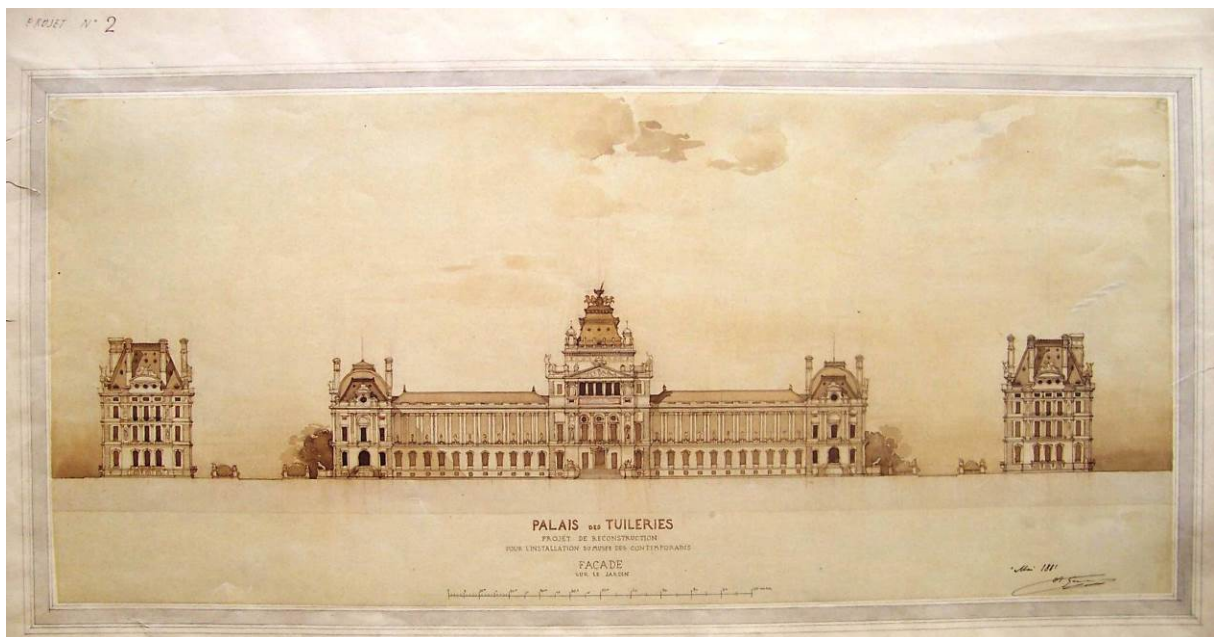


Illustration 48: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1044).

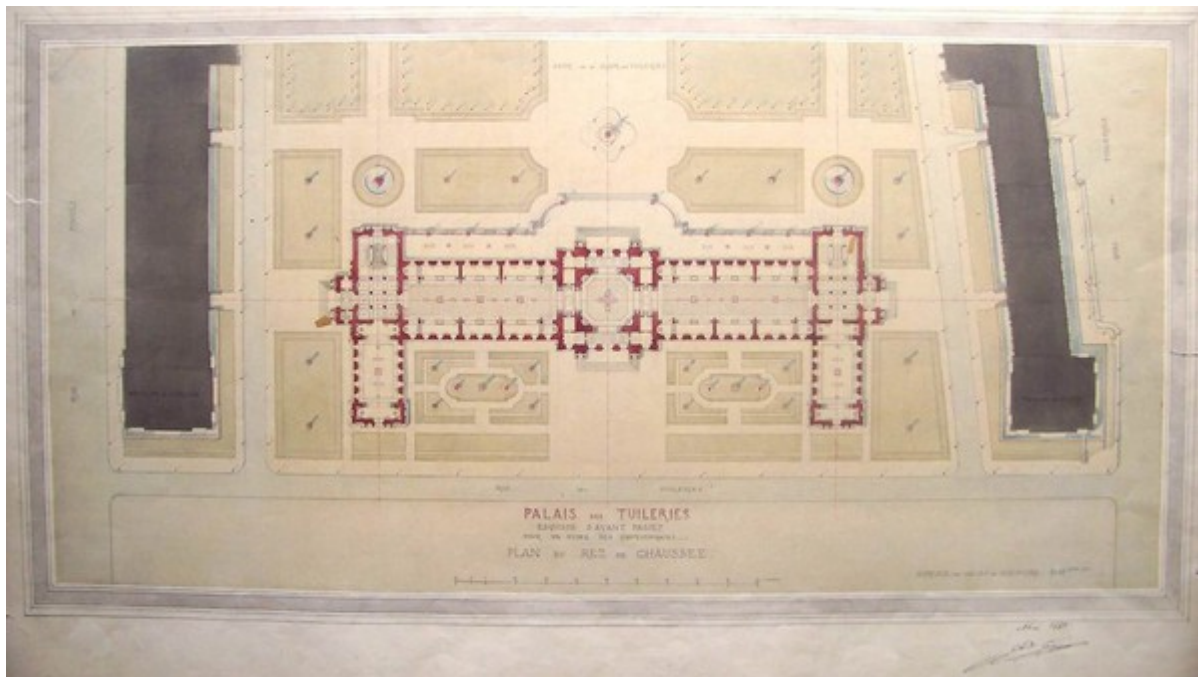


Illustration 49: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du rez-de-chaussée », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1063).

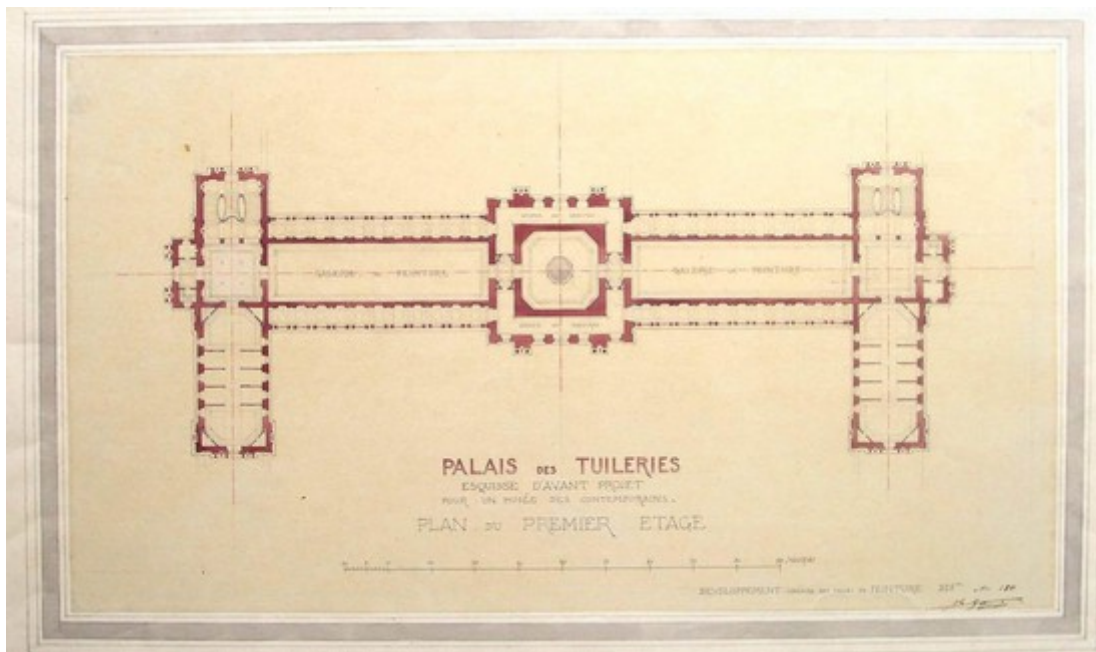


Illustration 50: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du premier étage », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1064).

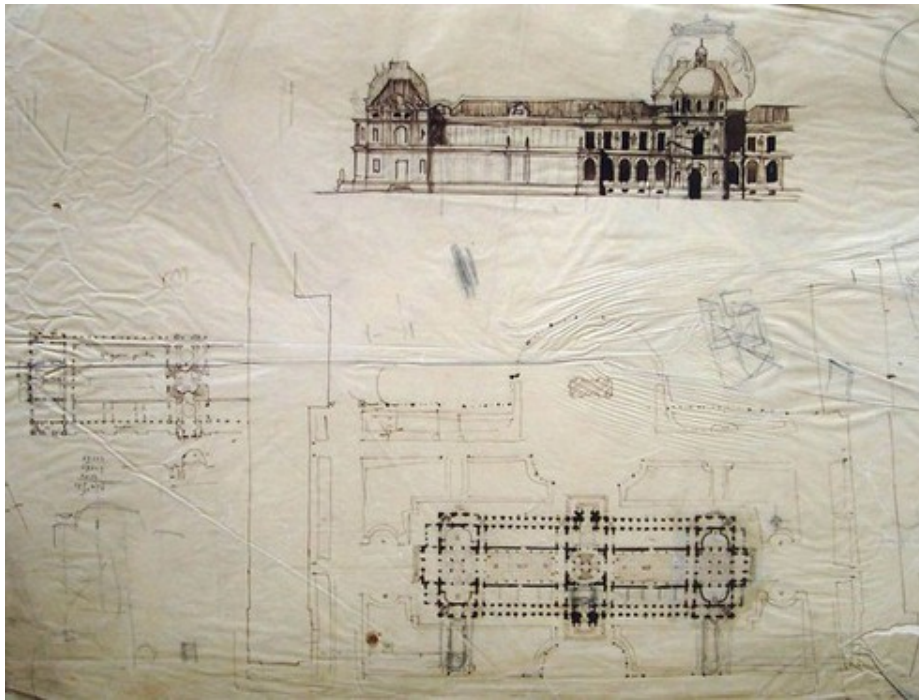


Illustration 51: Charles Garnier, esquisses pour le projet n°3 de reconstruction du palais des Tuileries, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1062).



Illustration 52: Charles Garnier, esquisses pour le projet n°3 de reconstruction du palais des Tuileries, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1039).



Illustration 53: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1043).

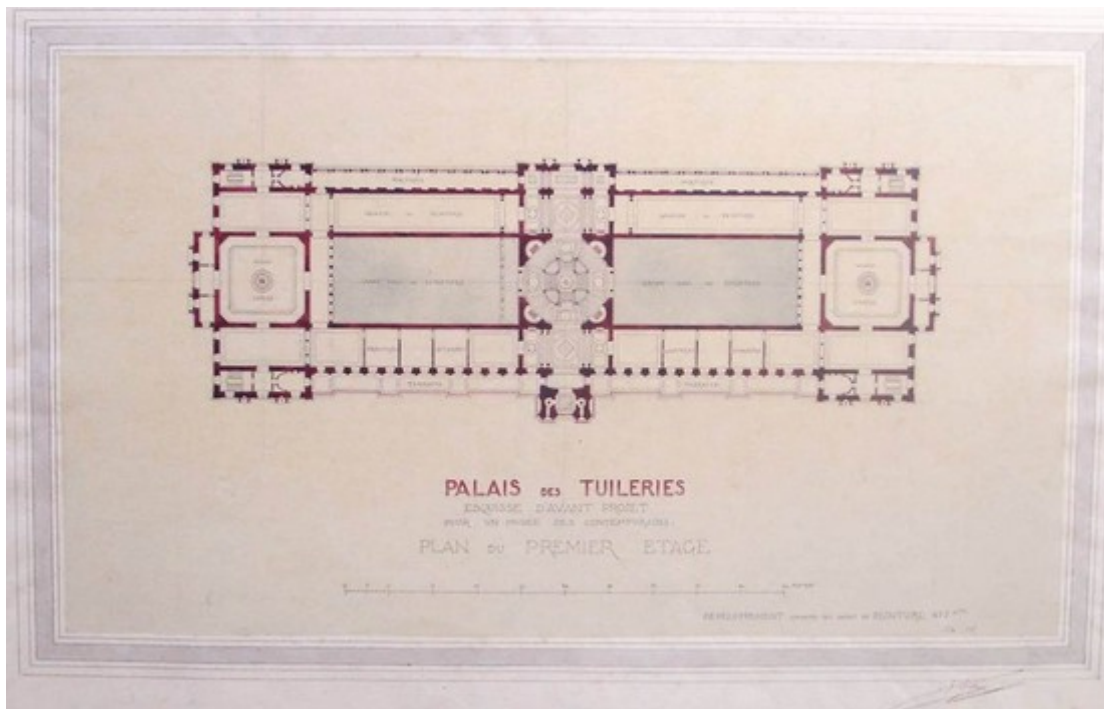


Illustration 54: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du premier étage », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1067).

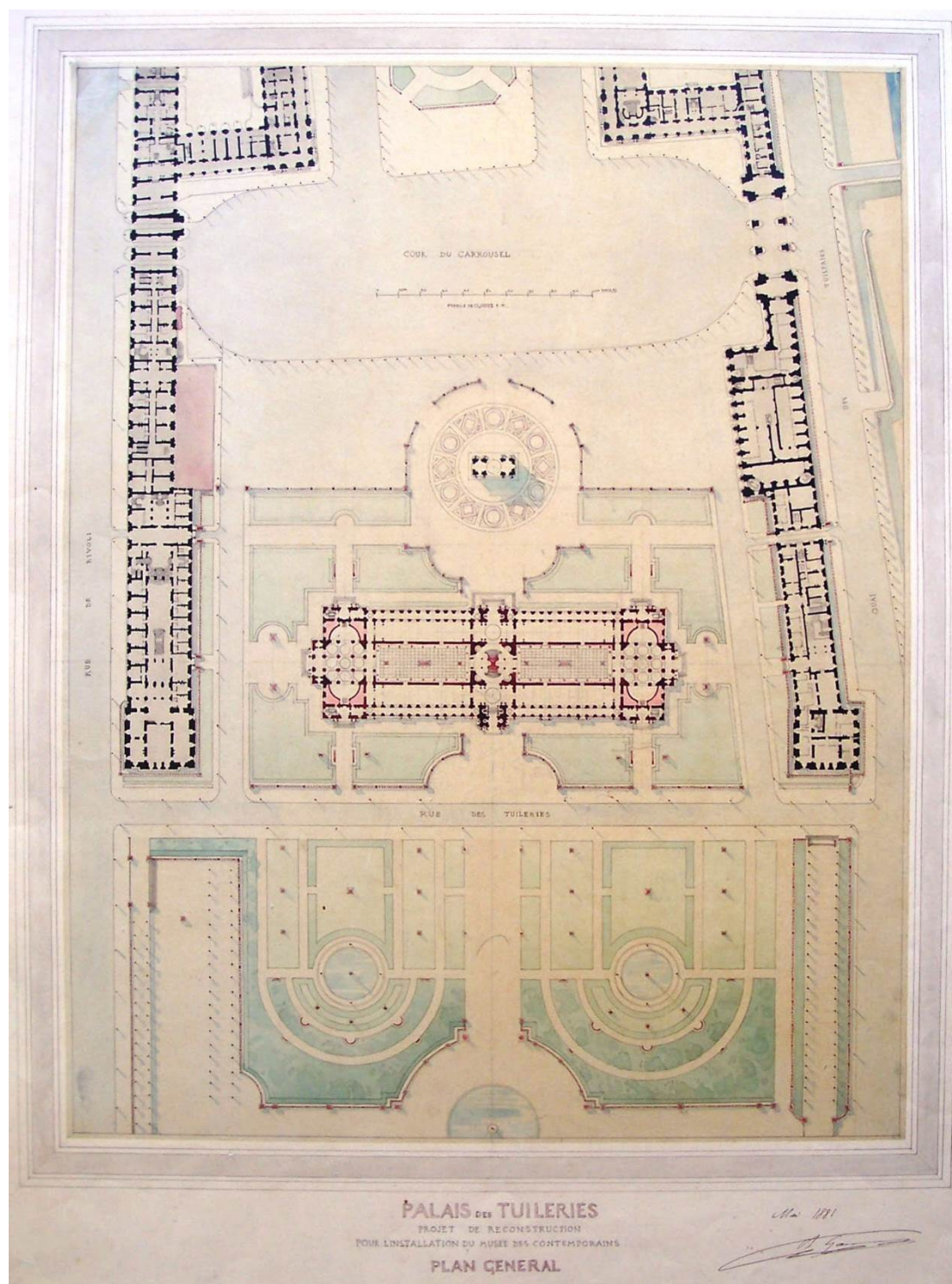


Illustration 55: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Plan général », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1072).

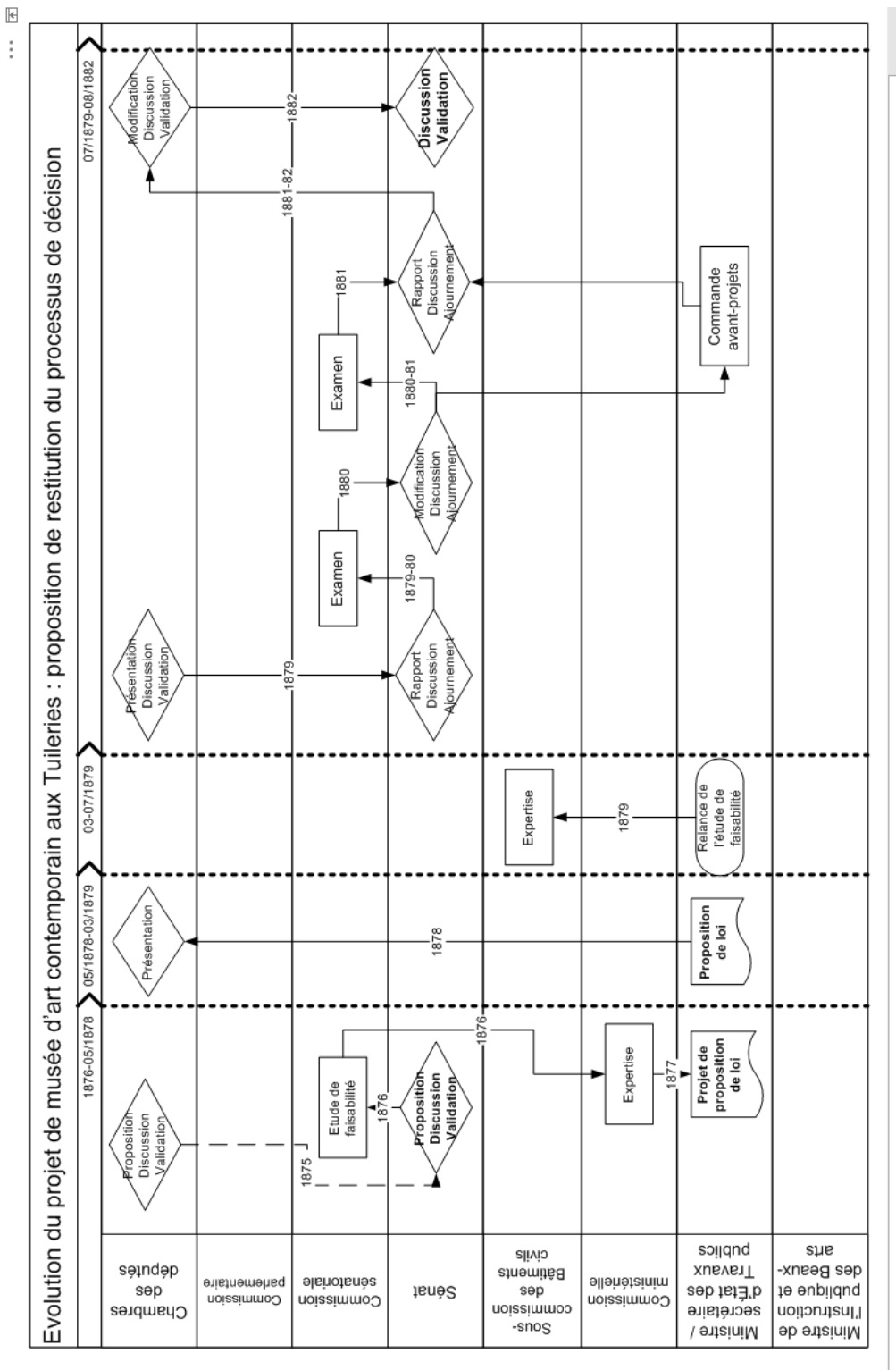


Illustration 56: Proposition de restitution du processus de décision relatif au sort du palais des Tuileries (J. Bastoen)

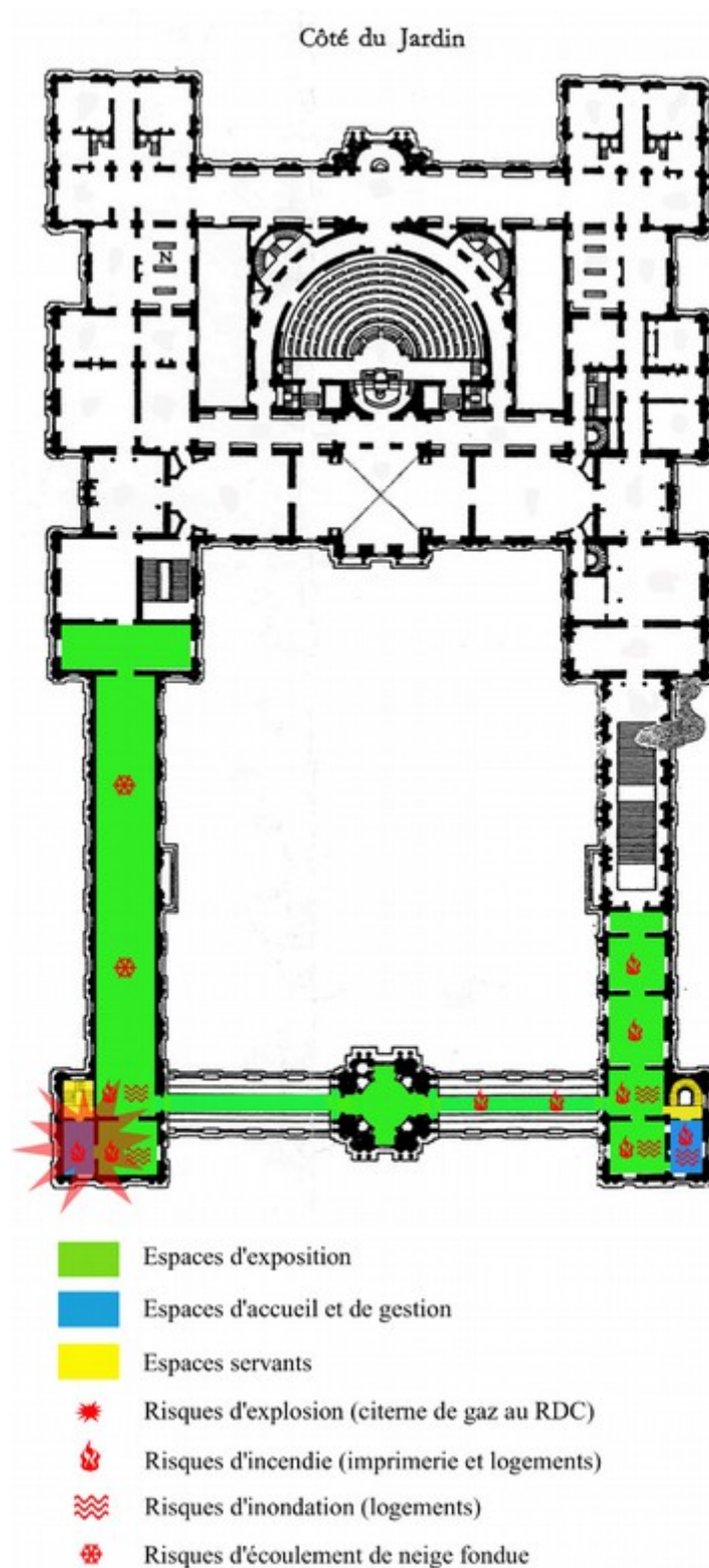


Illustration 57: Cartographie des risques pesant sur le musée du Luxembourg d'après les rapports du conservateur, 1881 (J. Bastoen)

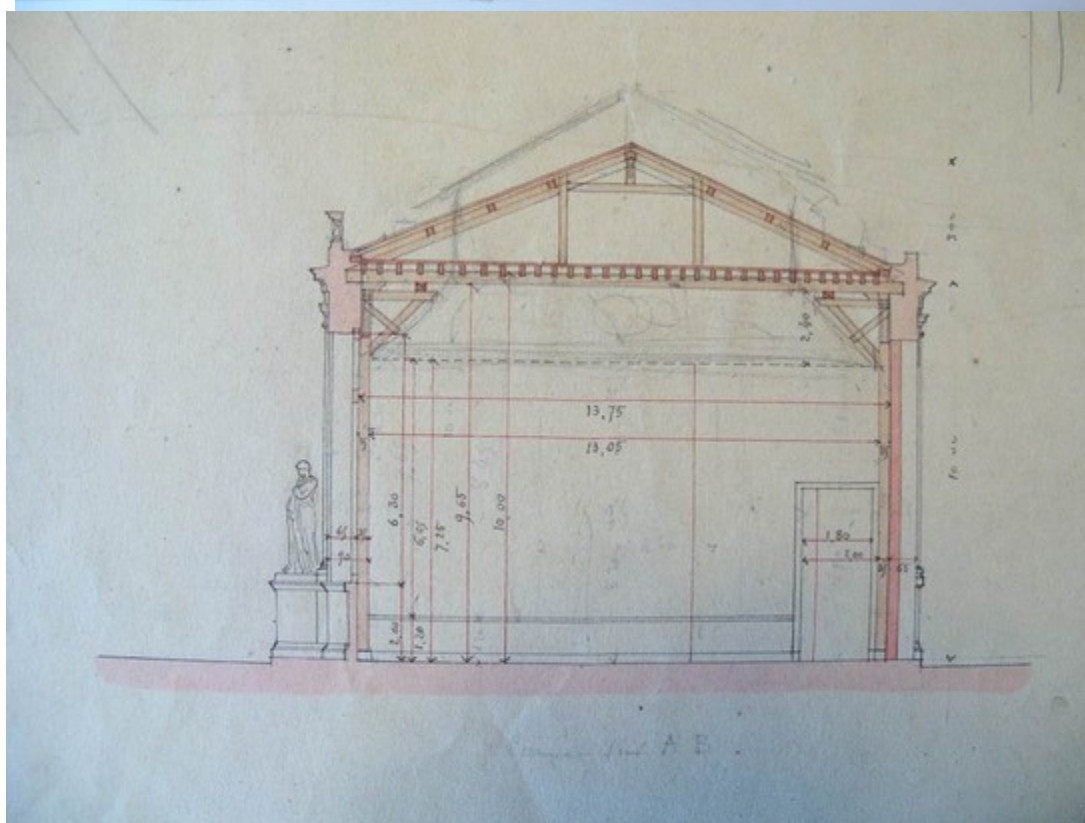
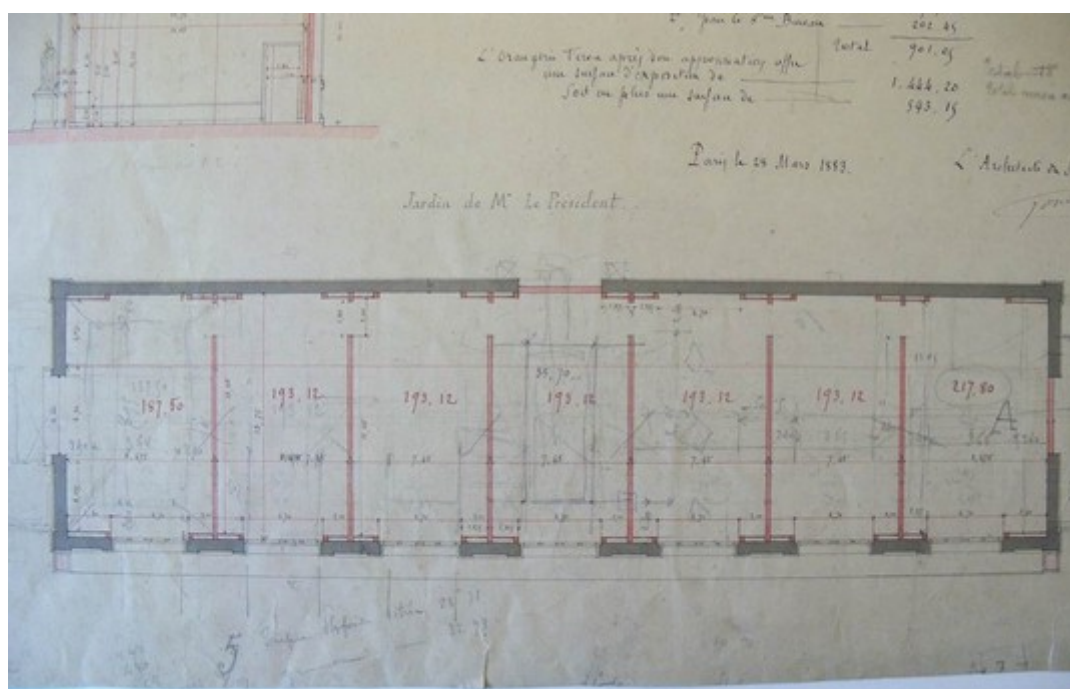


Illustration 58: Charles Gondoin, [Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou], 28 mars 1883 (études pour le plan et la coupe transversale), amendé le 30 mars 1883 (devis) ; (Sénat/DAPJ, n°233, cote provisoire).

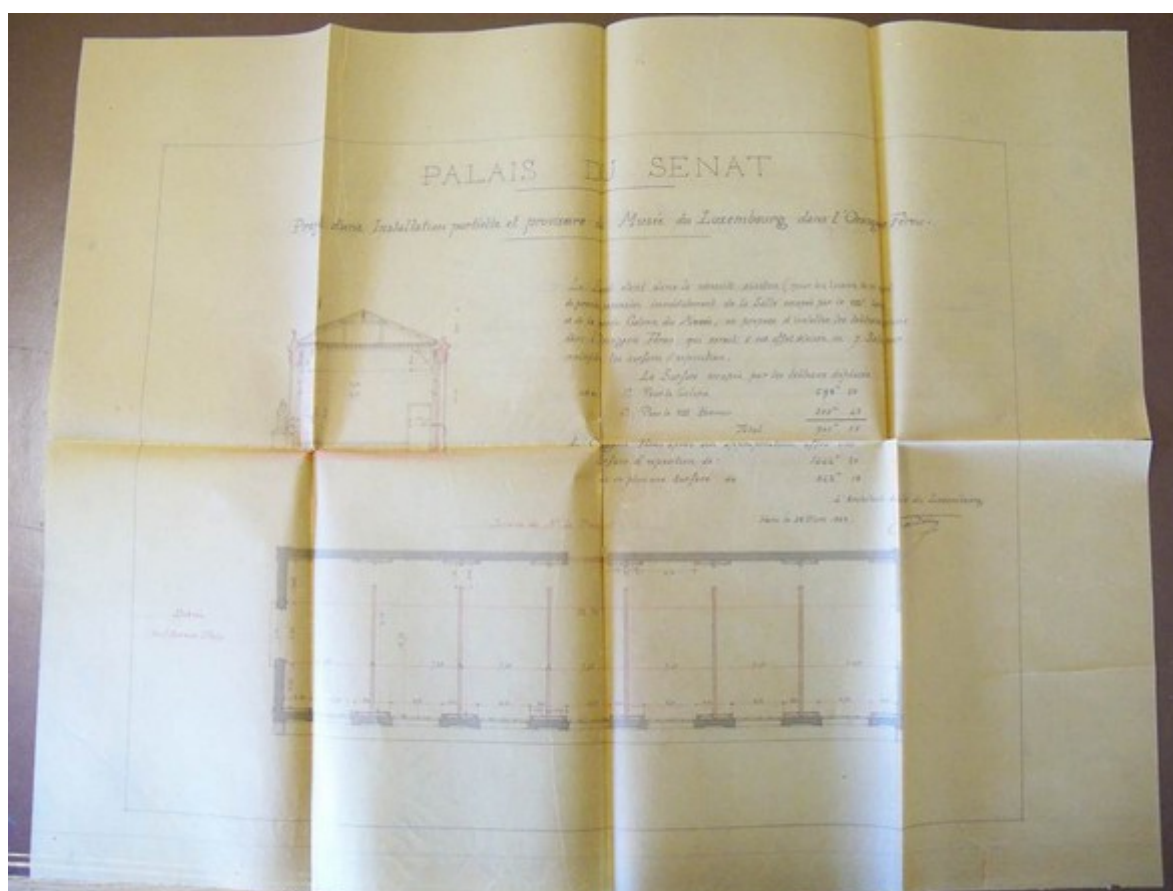


Illustration 59: Charles Gondoin, « Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou », 28 mars 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).

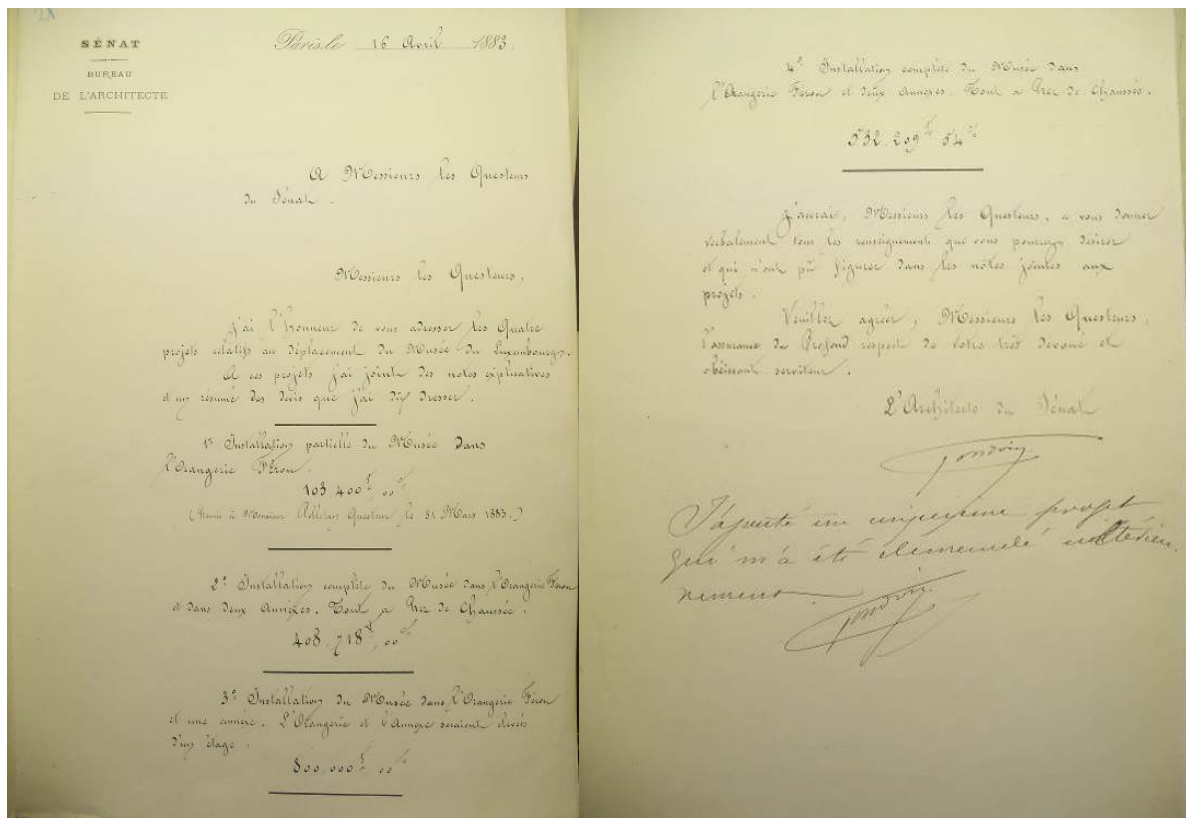


Illustration 60: Lettre de Charles Gondoin aux Questeurs du Sénat, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).

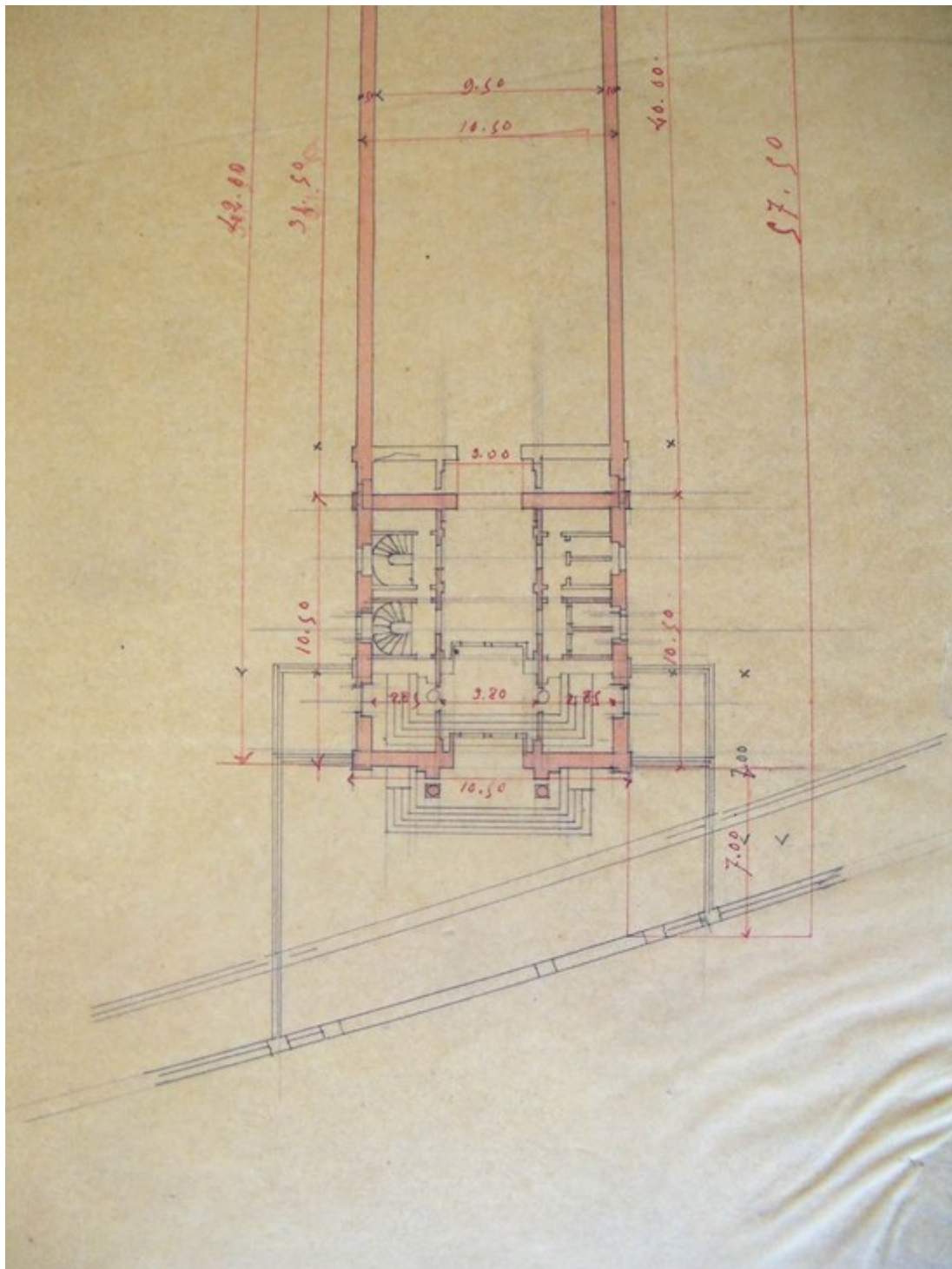


Illustration 61: Charles Gondoin, [Projet n°2, Installation du Musée du Luxembourg], étude de plan (détail du pavillon d'entrée sur la rue de Vaugirard), ca. 16 avril 1883 (Sénat/DAPJ, n°1418, cote provisoire).

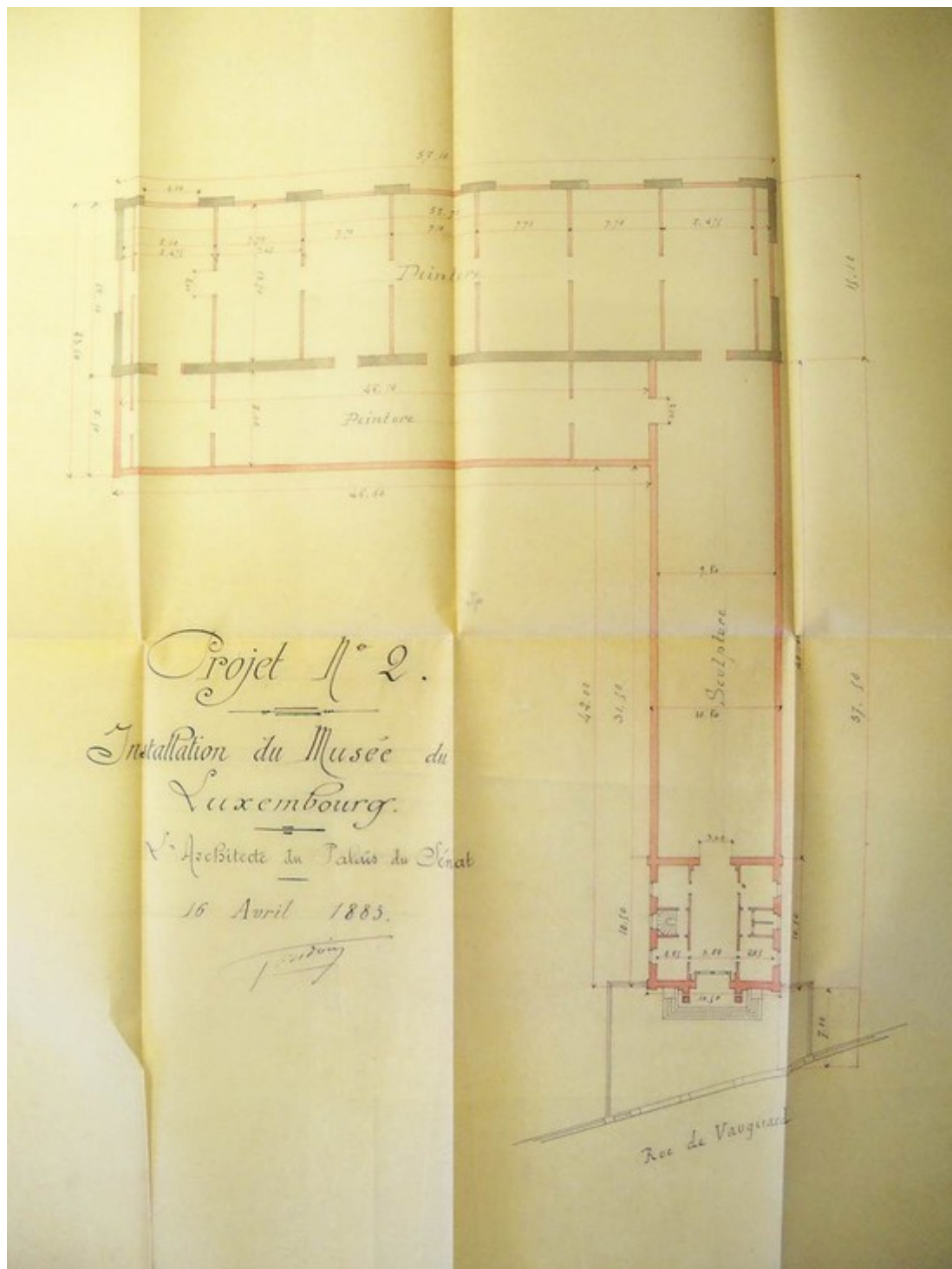


Illustration 62: Charles Gondoin, « Projet n°2, Installation du Musée du Luxembourg », plan, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).

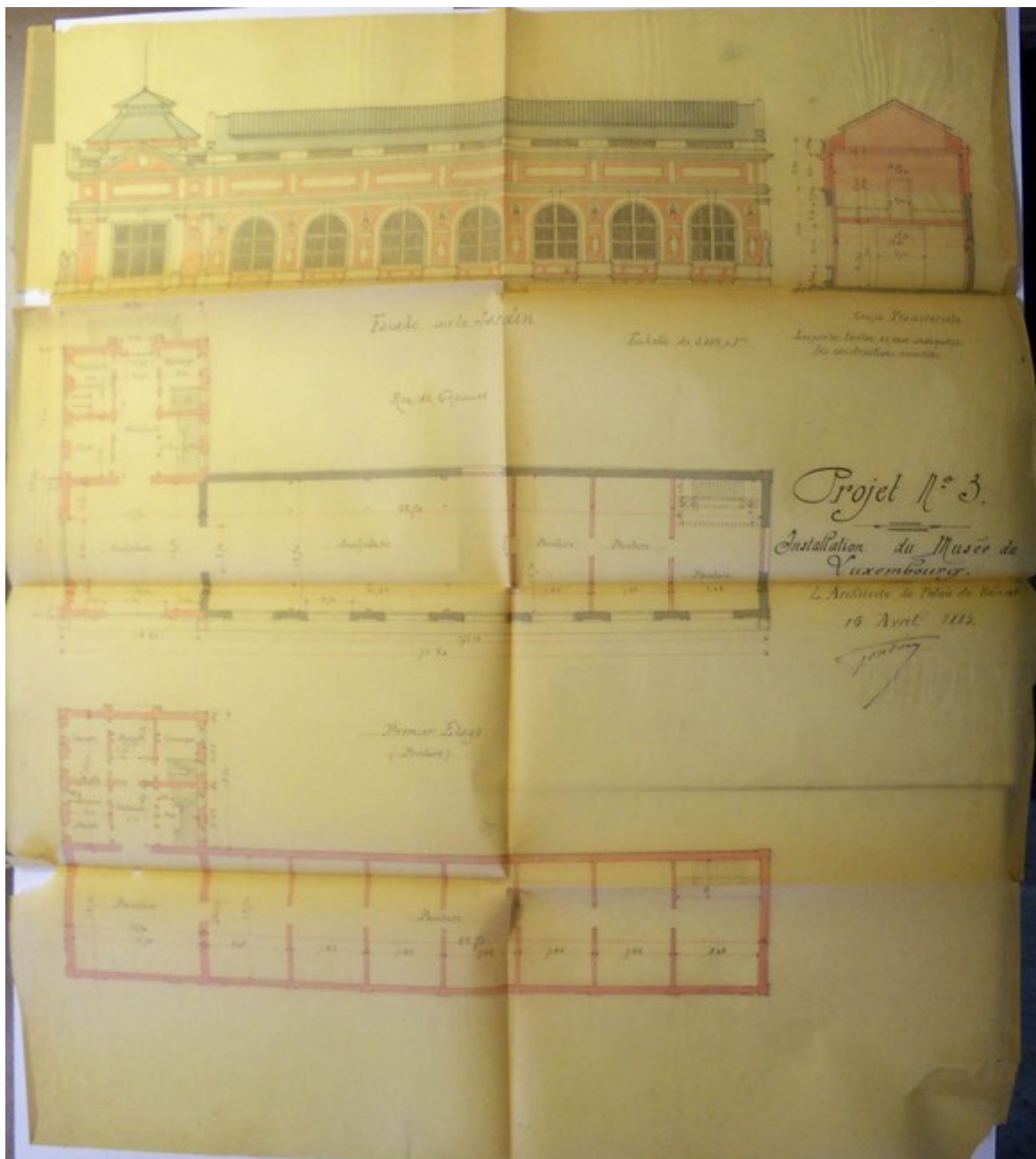


Illustration 63: Charles Gondoin, « Projet n°3, Installation du Musée du Luxembourg », élévation de la façade sud, coupe transversale, plan du rez-de-chaussée, plan du 1er étage, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).

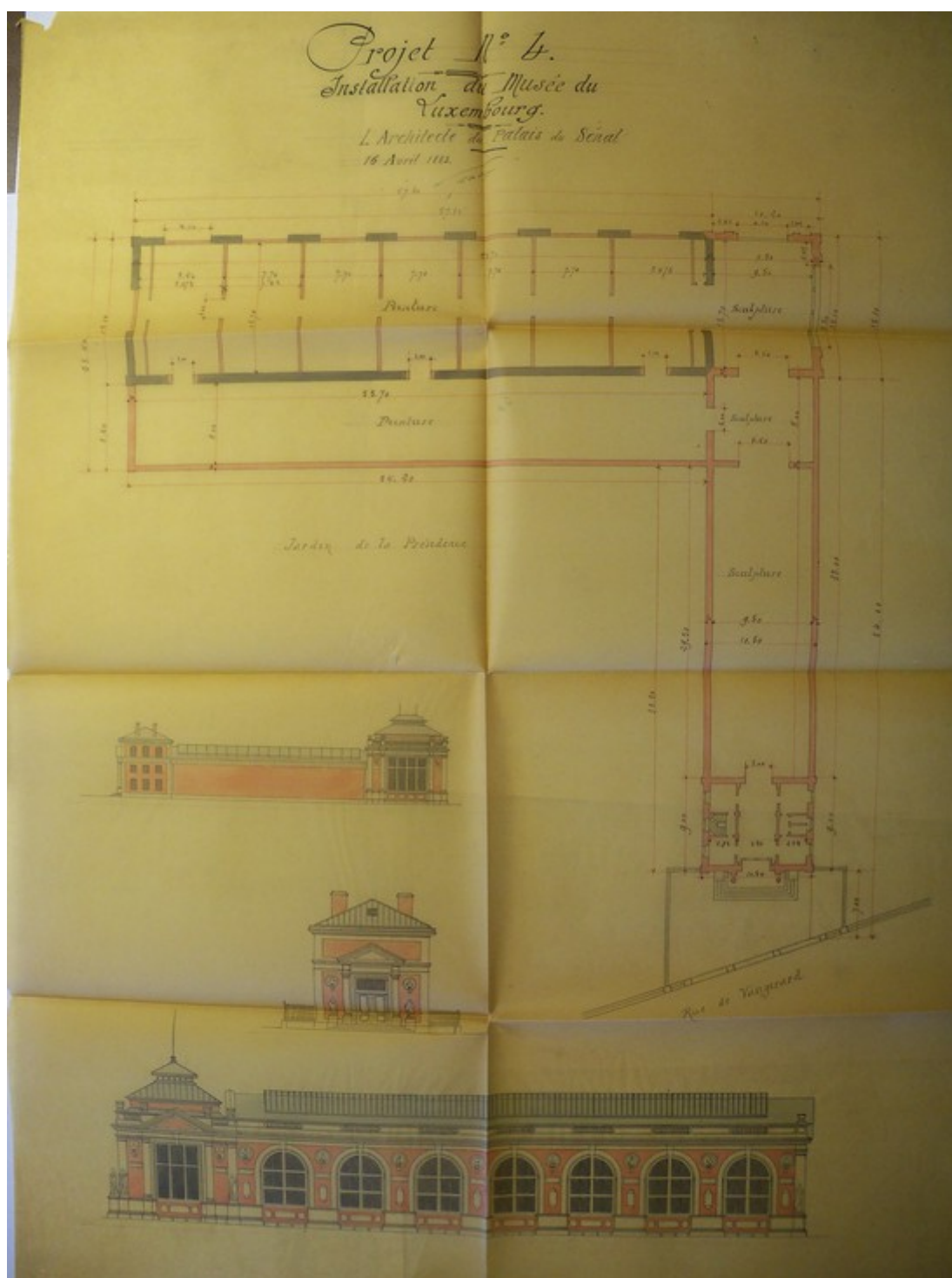
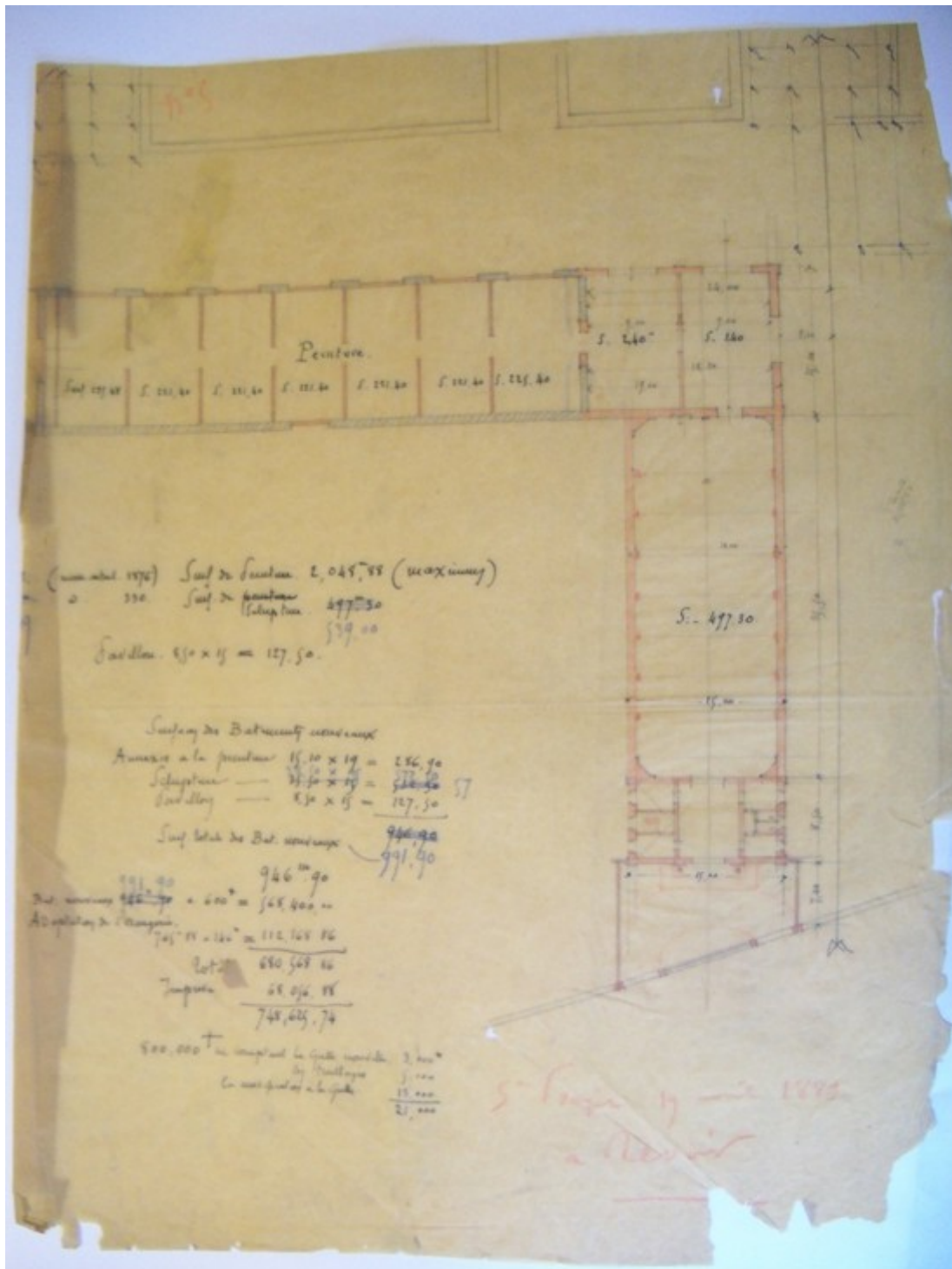


Illustration 64: Charles Gondoin, « Projet n°4, Installation du Musée du Luxembourg », plan du rez-de-chaussée, élévation de la façade sud, élévation de la façade ouest, coupe transversale, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).



MINISTÈRE
DE L'INSTRUCTION
PUBLIQUE
ET DES BEAUX-ARTS.
BEAUX-ARTS.

Palais-Royal, le 28 Novembre 1883

Bureau des
Monsieur le Président
Exposition

*La proposition
de cette lettre
par le Ministère*

Monsieur le Président,

Pour faire suite à ma dépêche en date
du 19 Novembre 1883, relative à la
reconstruction du musée du Luxembourg,
j'ai l'honneur de vous informer que je
fais étudier en ce moment dans quelles
conditions d'emplacement, de distribution et
d'aménagement devrait être édifié le
nouveau musée, dont la Questure du
Sénat a bien voulu proposer gratuitement au
Ministère de l'Instruction publique et des
Beaux-Arts de prendre à sa charge les
frais de construction. Le programme détaillé
de ces conditions pourra être remis, à bref
délai, à M. l'architecte du palais du
Luxembourg, auquel il appartiendra
d'utiliser dans son projet le bâtiment actuel
de l'Orangerie, en l'accompagnant des annexes
indispensables pour donner au musée de
l'art contemporain le caractère qui lui convient.

Monsieur le Président du Sénat.

Illustration 67: Lettre d'Albert Kaempfen à Elie le Royer, 28 novembre 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

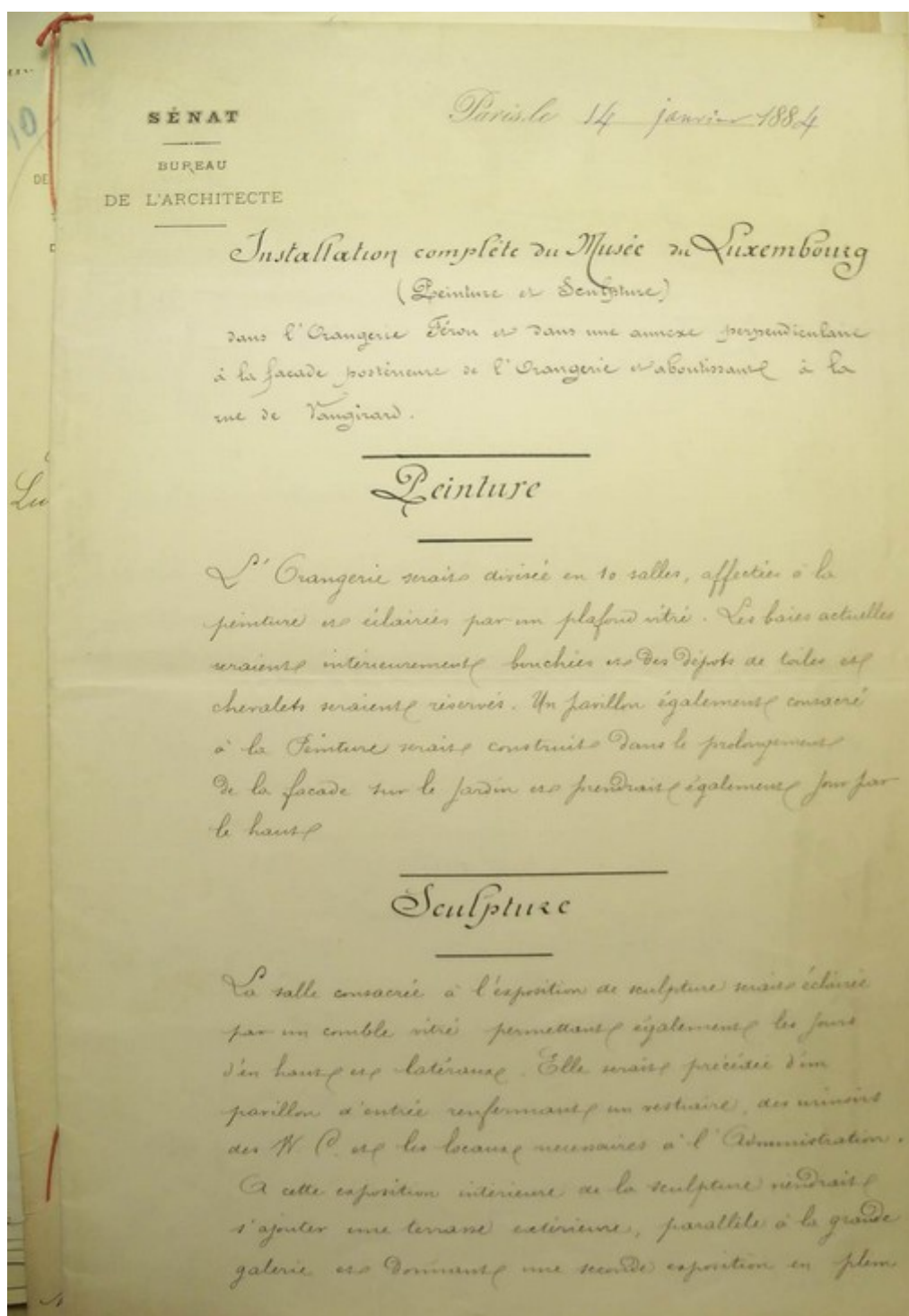


Illustration 68: Charles Gondoin, « Installation complète du Musée du Luxembourg », 5 p. manuscrites, 14 janvier 1884 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

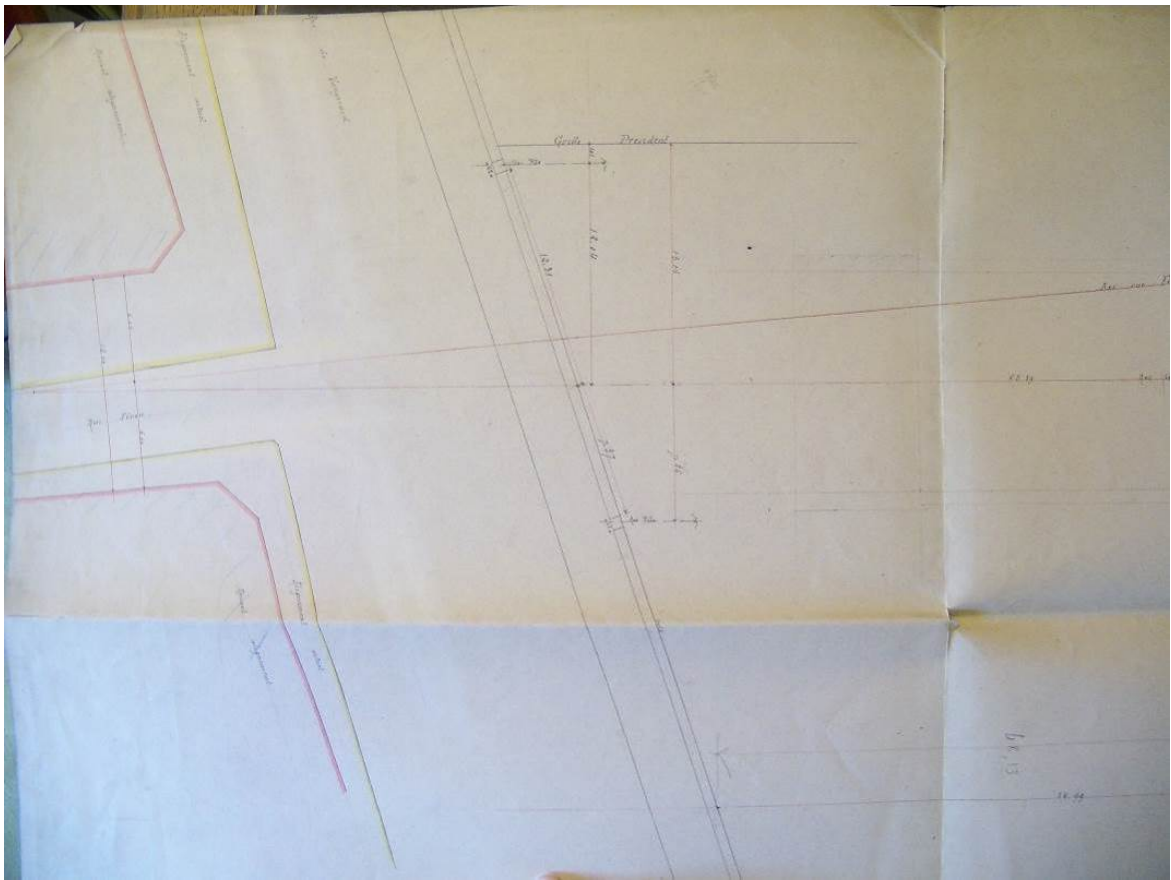


Illustration 69: [Charles Gondoin], [plans d'implantation du Musée du Luxembourg et d'alignement de la rue Férou], s.d. [ca. février 1884] (Sénat/DAPJ, n°1118, cote provisoire).



Illustration 70: [Charles Gondoin], sans titre [plan général du nouveau Musée du Luxembourg], s.d. [ca. février 1884] (Sénat/DAPJ, n°2047, cote provisoire).

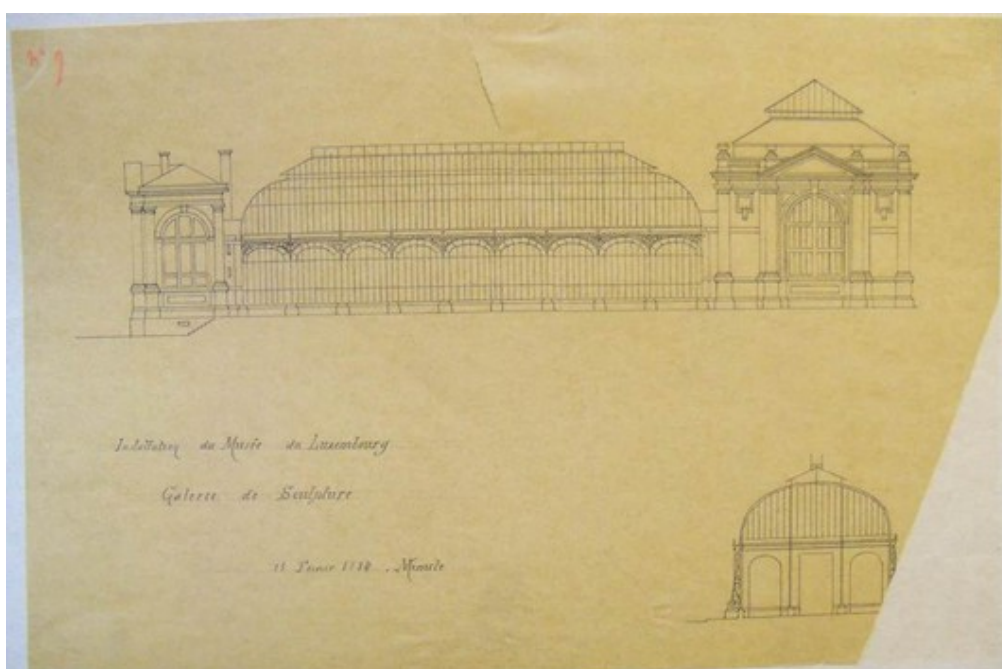


Illustration 71: Charles Gondoin, [Elévation au 1/200 de la façade ouest de l'extension de l'orangerie et coupe sur la galerie de sculpture], minute, 13 février 1884 (Sénat/DAPJ, n°231, cote provisoire).

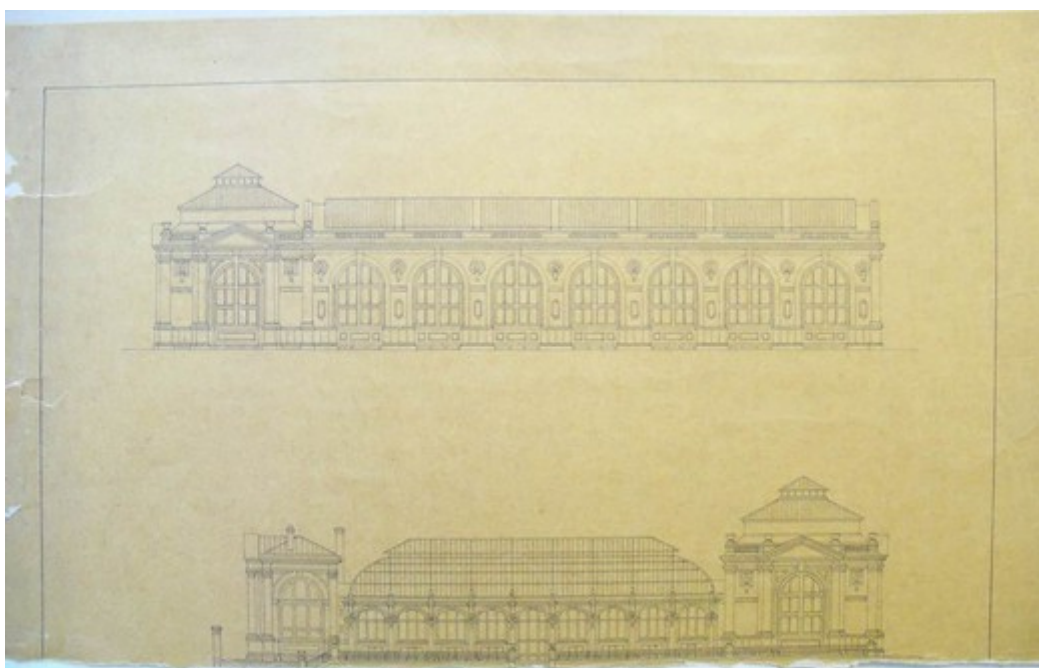


Illustration 72: Charles Gondoin, [Elévations de la façade sud de l'orangerie prolongée et de la façade ouest de l'extension], minute, s.d. [février 1884] (Sénat/DAPJ, n°244, cote provisoire).

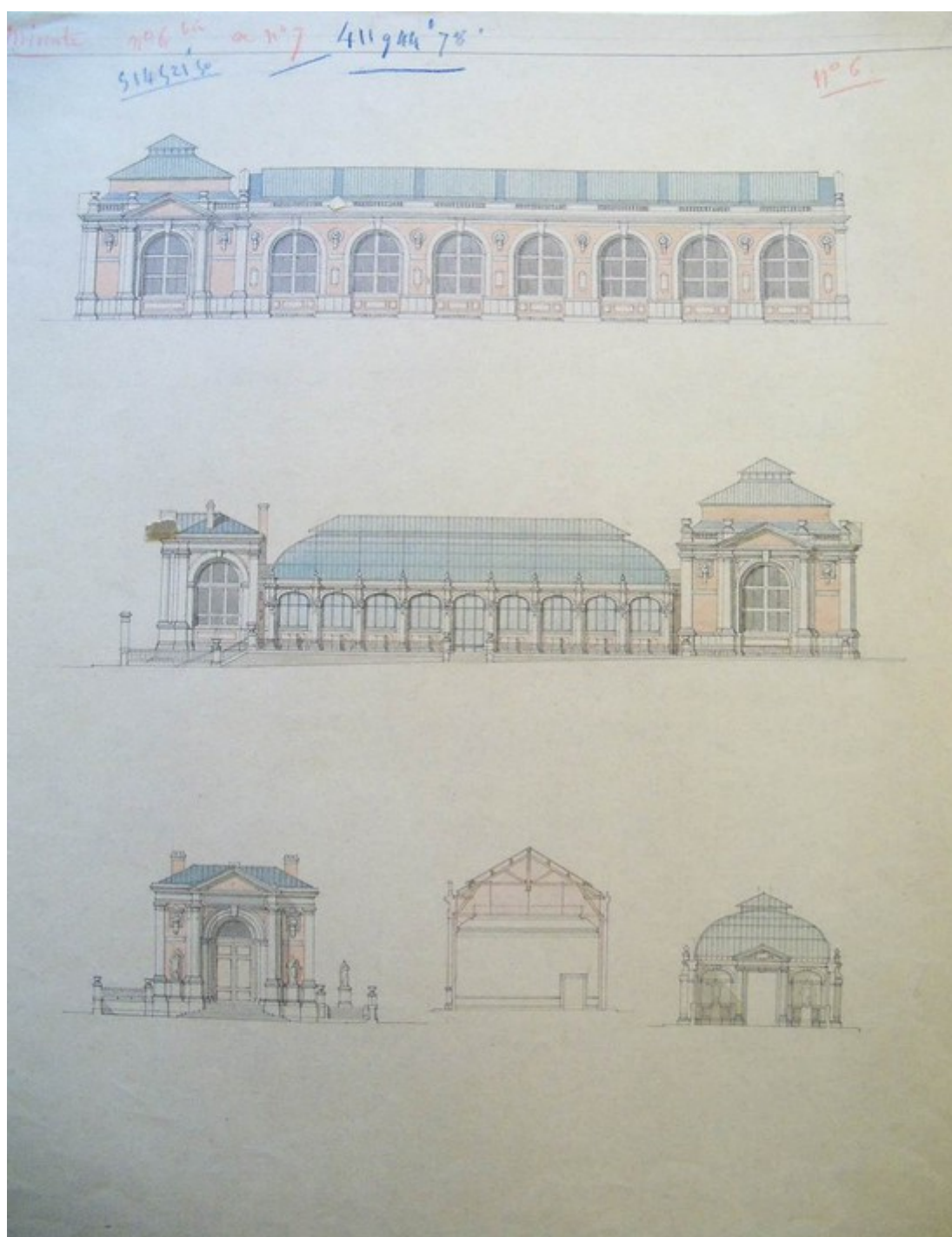


Illustration 73: Charles Gondoin, [Elévations de la façade sud de l'orangerie prolongée, de la façade ouest de l'extension, de la façade nord du pavillon d'entrée, et coupes transversales sur l'orangerie et la galerie de sculpture], s.d. [février 1884] (Sénat/DAPJ, n°1226, cote provisoire).

SÉNAT

Paris, le 14 Mars 1884

Monsieur le Président,

Pour faire suite à la décision du Bureau, du 15 Novembre 1883, nous avons l'honneur de vous transmettre le projet de construction, dans l'Orangerie dite Férou, de la Galerie de Peinture en vous priant de vouloir bien le soumettre au Bureau.

Nous ne vous adressons pas aujourd'hui le projet de la Galerie de Sculpture qui comprendra une Galerie vitrée adjointe à la Galerie de Peinture parce que le Sénat ne possède pas sur l'Exercice 1884 les fonds nécessaires à la construction simultanée des deux Galeries, mais nous aurons l'honneur, après les études préalables faites, de vous soumettre le projet de cette galerie vitrée dont la construction pourra être commencée et achevée en 1885.

Veuillez agréer, Monsieur le Président, l'assurance de nos sentiments respectueux et dévoués.

Les Trésoriers du Sénat

G. Rampont

Monsieur le Président du Sénat.

Illustration 74: Lettre de Germain Rampont à Elie le Royer, 14 mars 1884 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

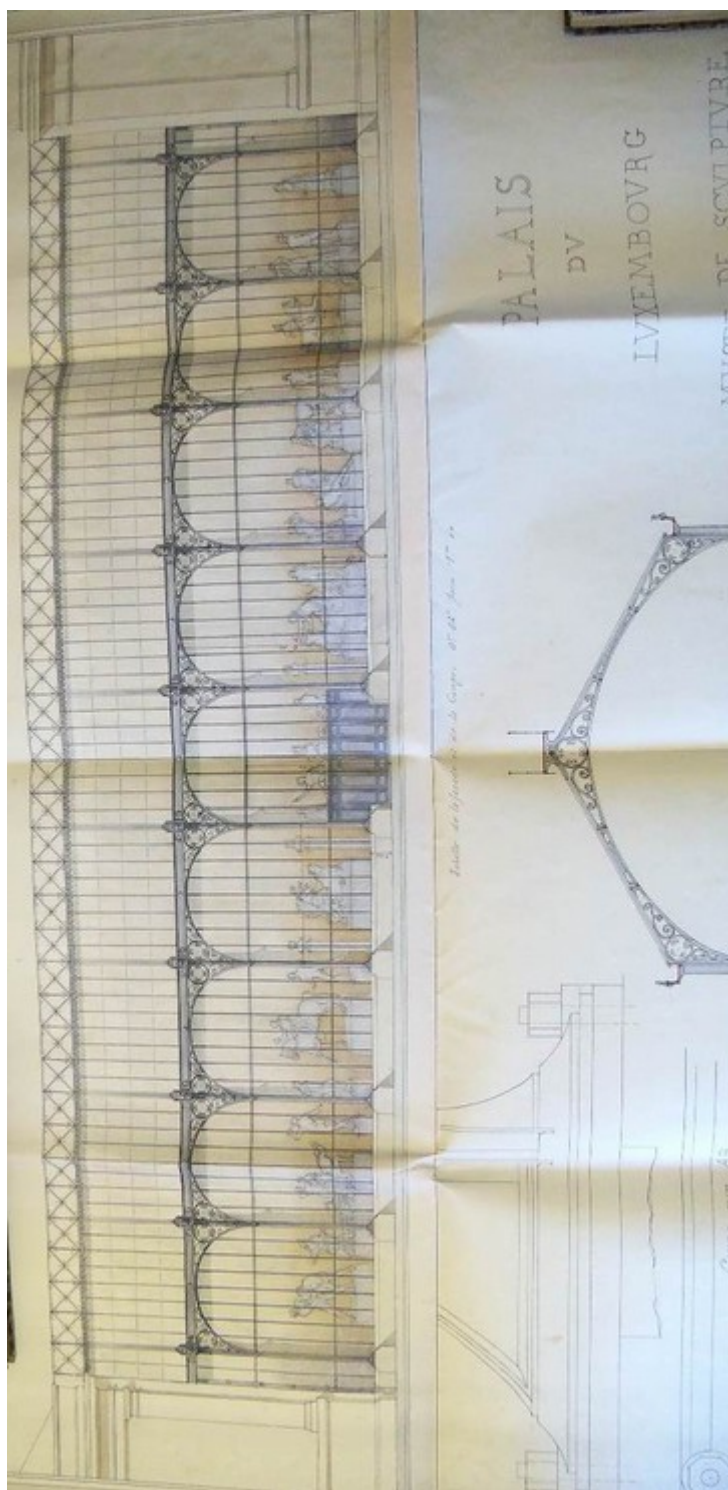


Illustration 75: Lichtenfelder, « Palais du Luxembourg. Musée de sculpture. Galerie vitrée » [élévation ouest, coupe sur la charpente métallique, coupes de détail], 12 avril 1884, (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).

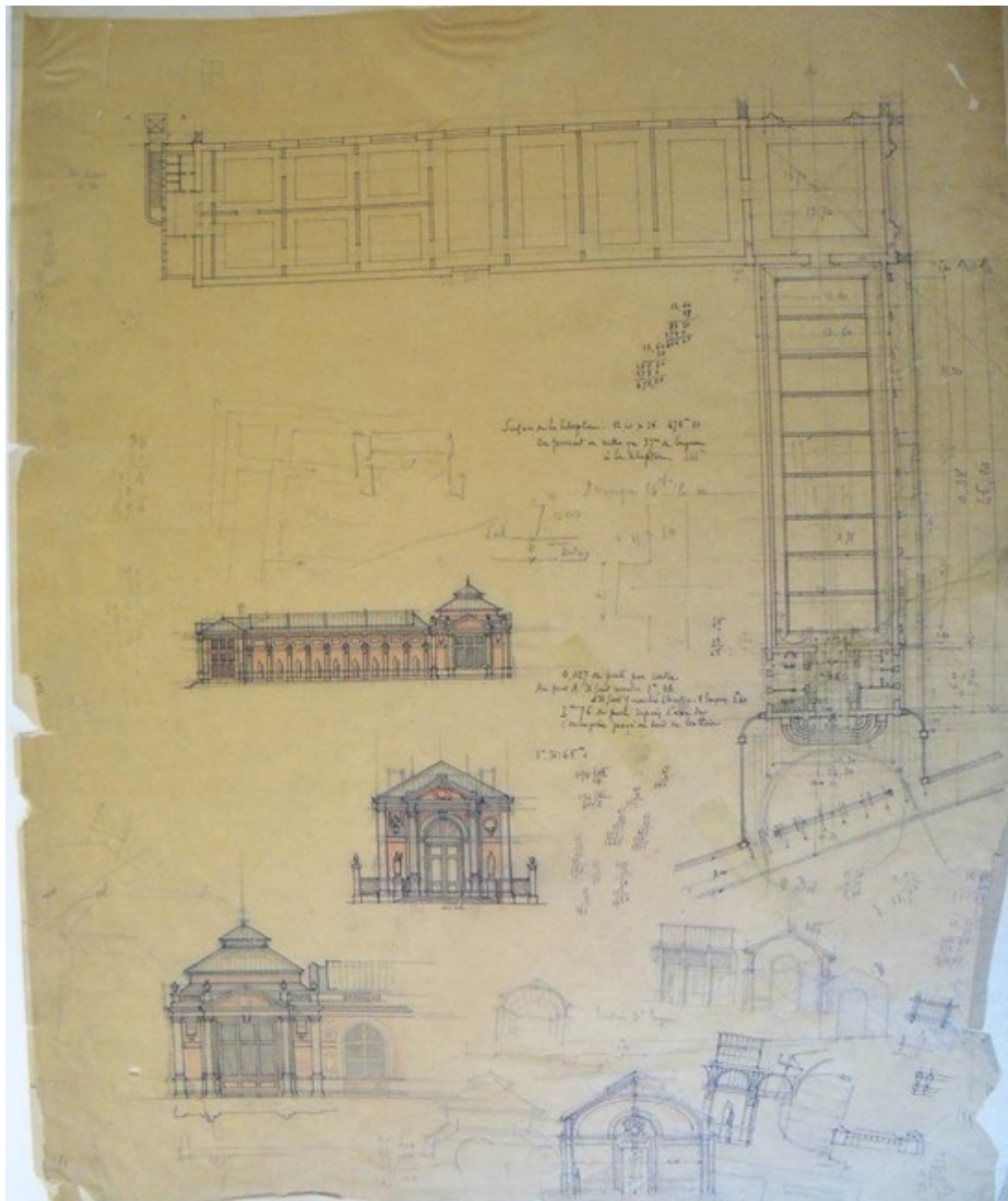


Illustration 76: Charles Gondoin, [études pour la transformation de l'orangerie du Luxembourg : plan du rez-de-chaussée, élévations de la façade ouest, de la façade sud, de la façade nord du pavillon d'entrée, études de coupes transversales sur l'orangerie et la galerie de sculpture], s.d. [ca. 21/04/1884] (Sénat/DAPJ, n°60, cote provisoire).

Paris, le 20 janvier 1886

Procès-verbal de réception et remise au Ministère
de l'Instruction publique et des Beaux-arts
des bâtiments destinés au Musée National du
Luxembourg

Le Sénat, réuni en séance à Paris, ayant décidé
qu'il était indispensable pour le bon fonctionnement
de ses services et pour les parties occupées sous le
grand Palais du Luxembourg par le Musée et ses
musées pour cependant en finir l'aménagement
sous lequel il avait été créé, a pris la résolution
d'exécuter, à ses frais, sans l'augmentation de
l'augmentation de constructions nouvelles les travaux
nécessaires à une nouvelle installation du dit Musée.

Les projets et études de cette installation faits
par les soins des Architectes du Sénat ont été
envoyés après leur acceptation par la Questure
à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique
et des Beaux-arts qui a bien voulu nommer
une commission spéciale pour procéder à leur examen.
Après avis favorable de cette commission et l'approbation
de Monsieur le Ministre, la Questure donna les
ordres nécessaires pour qu'il fut procédé à l'exécution
immédiate des travaux.

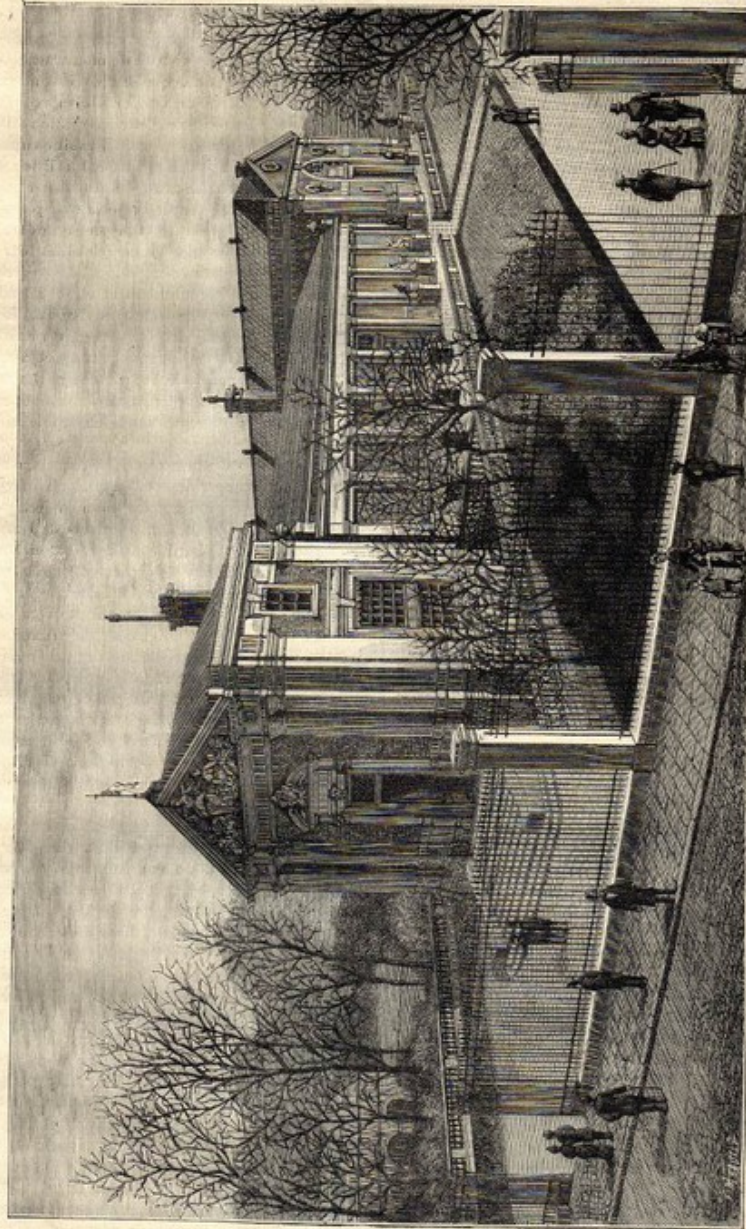
Les travaux sont aujourd'hui terminés et la
nouvelle installation conforme, comme distributions,
surfaces, etc. etc. au projet approuvé, se compose des
localités suivantes :

1° Sur la rue de Tanger, en face de la rue
Féron une grille d'entrée avec guichet, donnant
accès sur une cour, avec fontaine d'eau.

Illustration 77: « Procès-verbal de réception et remise au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts des bâtiments destinés au Musée national du Luxembourg », 20 janvier 1886 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).



Illustration 78: M. Rivoalen, « Nouveau Musée du Luxembourg. Porte d'entrée principale. Architecte : M. Gondoin », La Semaine des constructeurs, 22 mai 1886.



Le Nouveau musée du Luxembourg. — Dessin de Paris.

Illustration 79: Paris, « Le Nouveau Musée du Luxembourg », Le Magasin pittoresque, 1888, p. 293 (coll. J. Bastoen).

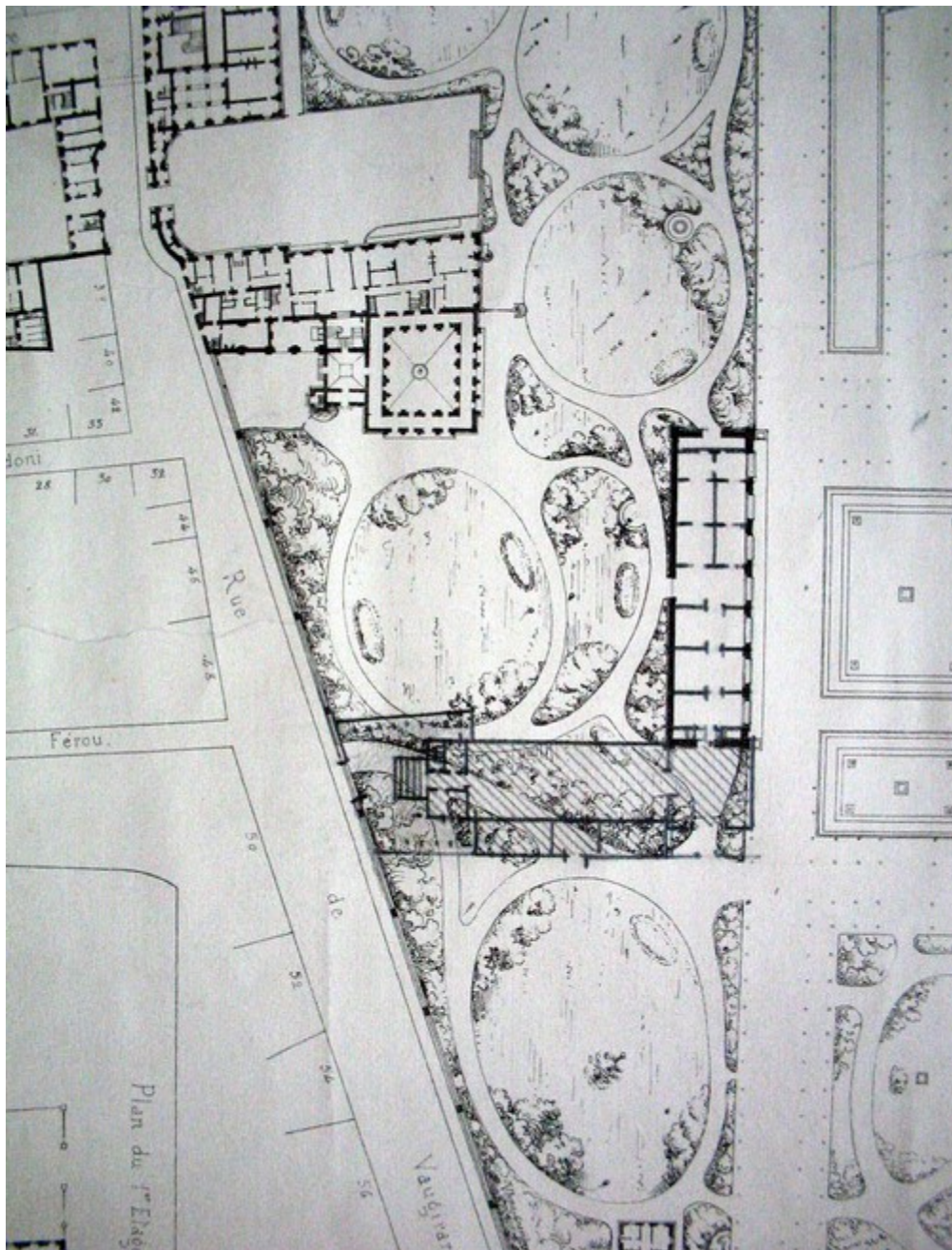


Illustration 80: [Georges Scellier de Gisors], [étude pour la construction d'une annexe à la galerie de sculpture], s.d. [ca. 12/1894], sur un plan de Charles Gondoin, « Palais et jardin du Luxembourg. 1874 », 1874 (Arch. nat., CP, Va/204/16).

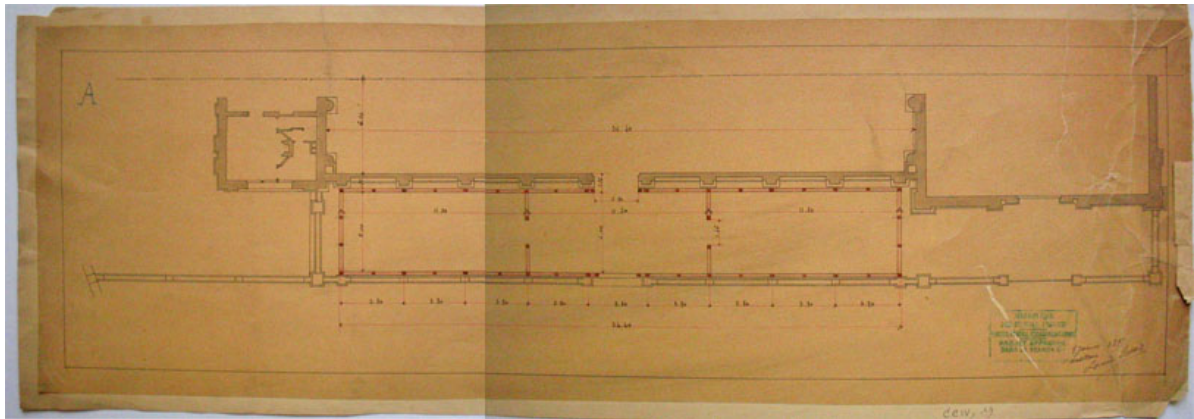


Illustration 81: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois], projet A, plan du rez-de-chaussée (Arch. nat., CP, Va/204/19).

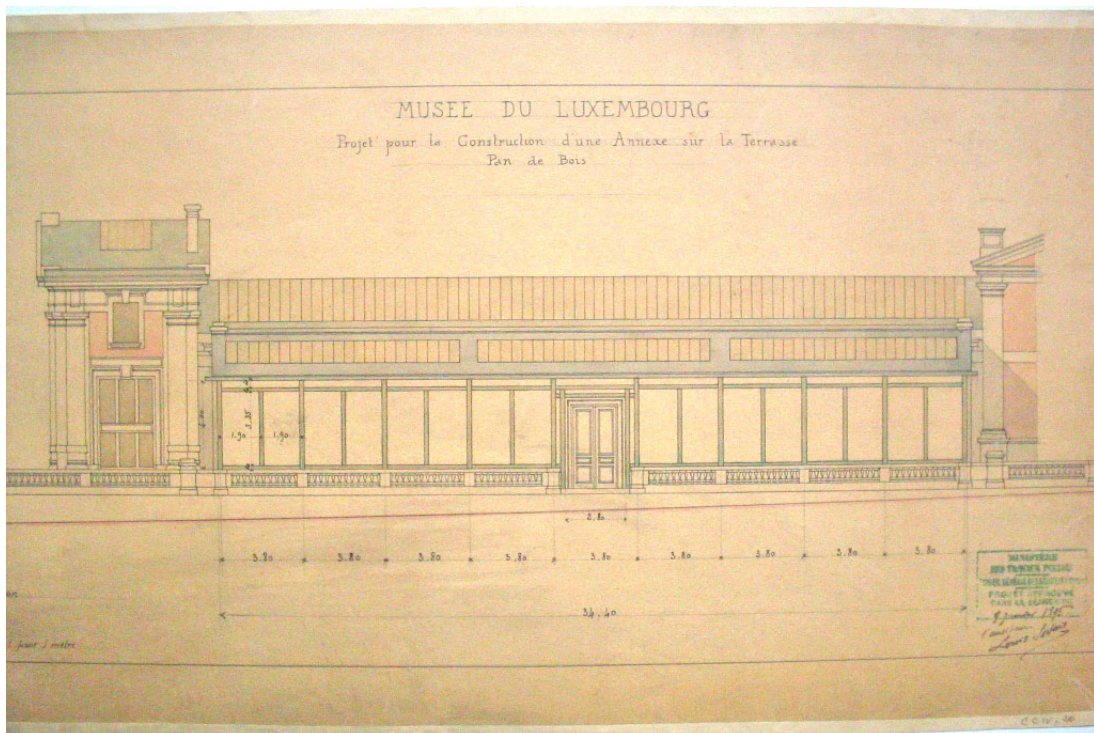


Illustration 82: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois », projet A, élévation ouest (Arch. nat., CP, Va/204/20).

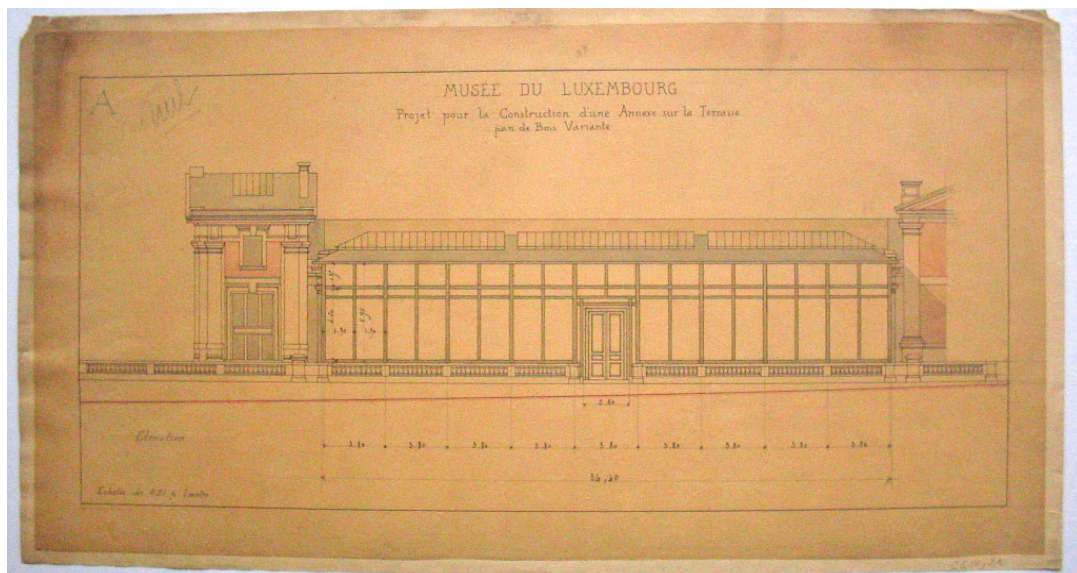


Illustration 83: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois. Variante », projet A, élévation ouest, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/21).

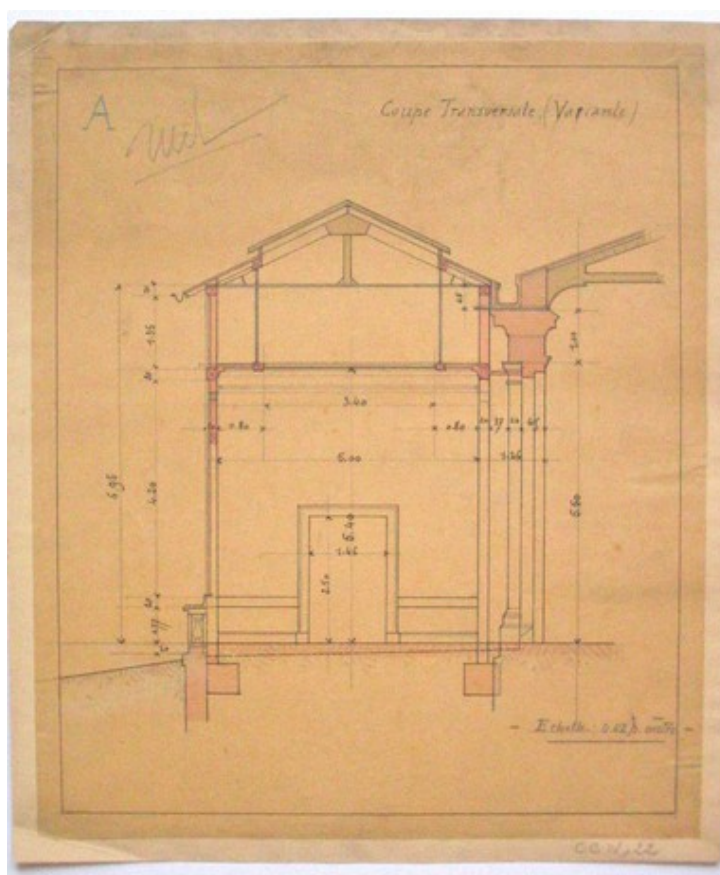


Illustration 84: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois. Variante], projet A, coupe transversale, s.d. [8 janvier 1895] (Arch. nat., CP, Va/204/22).

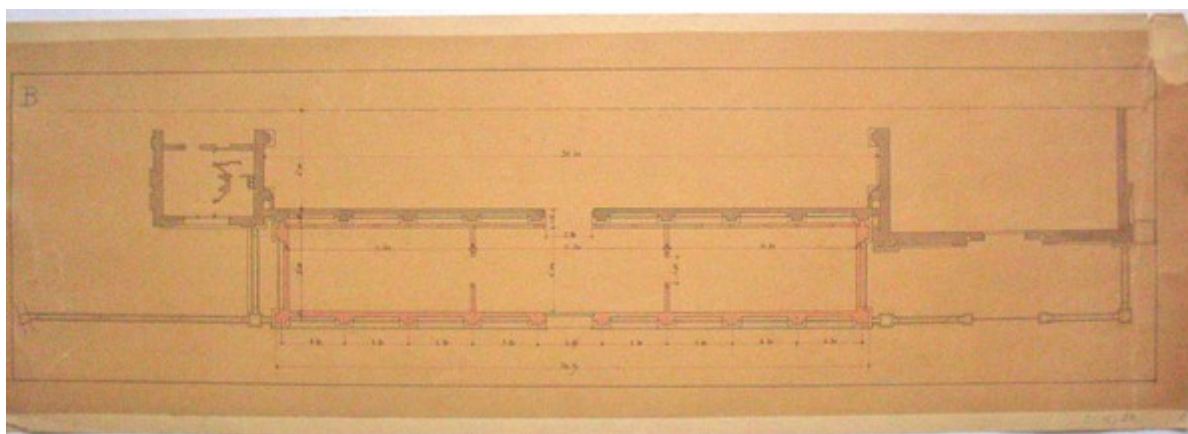


Illustration 85: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie], projet B, plan du rez-de-chaussée, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/23).

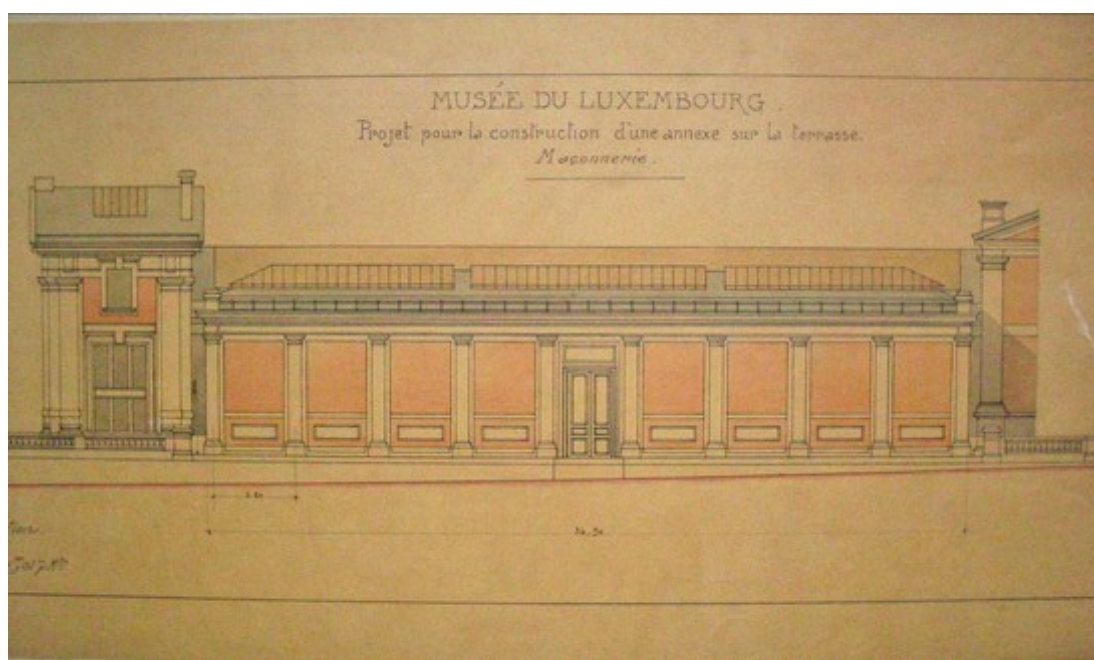


Illustration 86: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie », projet B, élévation ouest, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/24).

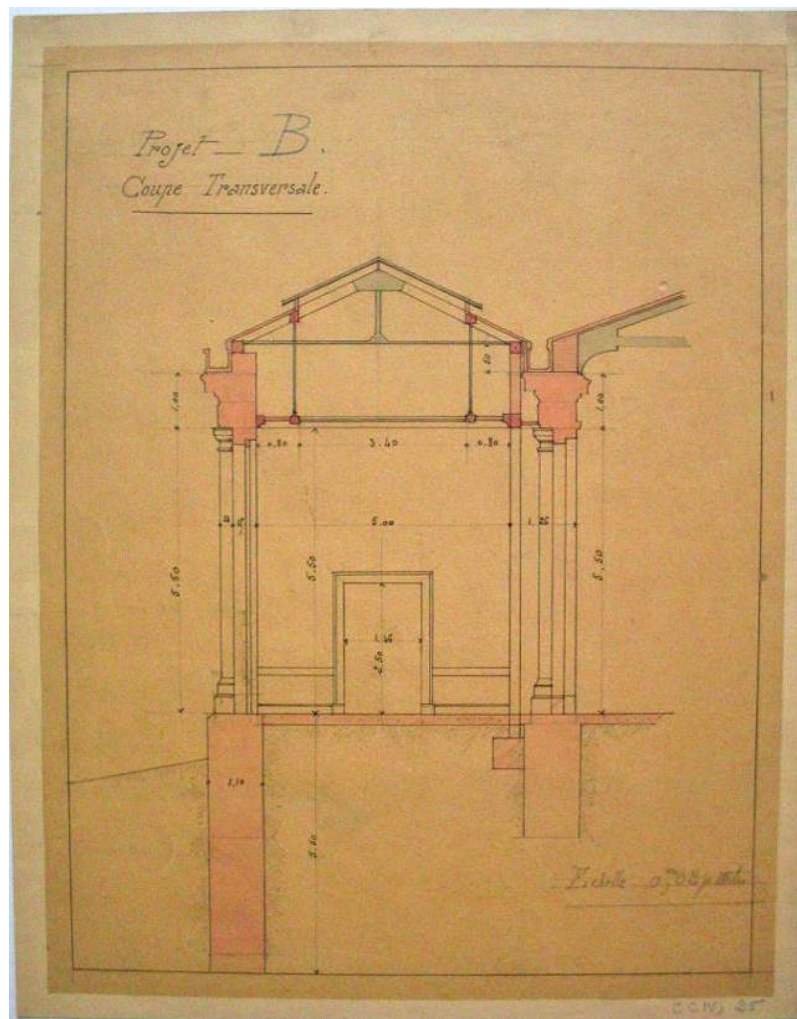


Illustration 87: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie], projet B, coupe transversale, s.d., [8 janvier 1895] (Arch. nat., CP, Va/204/25).

Paris le 13 Décembre 1894

A Monsieur le Ministre des Travaux
Publics

Note sur le Musée du Luxembourg.

Dans le cas où il serait indispensable d'augmenter les surfaces d'exposition actuelles affectées à la peinture et à la sculpture, il ne paraît pas qu'il puisse exister d'autre combinaison que l'établissement d'une construction provisoire sur la terrasse parallèle à la Galerie de Sculpture et réservée jusqu'à présent à une exposition extérieure. Cette construction, d'après les indications données par M^r le Conservateur du Musée pourrait se subdiviser en 3 salles: une centrale destinée à la Sculpture et deux latérales devant renfermer à gauche la section étrangère et à droite la collection Gillebotte. Dans ces conditions, chacune de ces salles donnerait une surface horizontale de 66^m soit ensemble 198^m superficiels. Chaque salle destinée à des expositions de peinture, offrirait une surface murale de 96^m superficiels soit 192^m pour les deux. Aucune baie latérale ne serait pratiquée du côté du jardin. Chacune des salles serait éclairée par un plafond vitré. Le chauffage serait assuré par trois branchements se reliant au Calorifère à air chaud de la salle de Sculpture actuelle ou par des appareils mobiles.

Illustration 88: Georges Scellier de Gisors, « Note sur le Musée du Luxembourg », 13 décembre 1894 (Arch. nat., F21 6109).

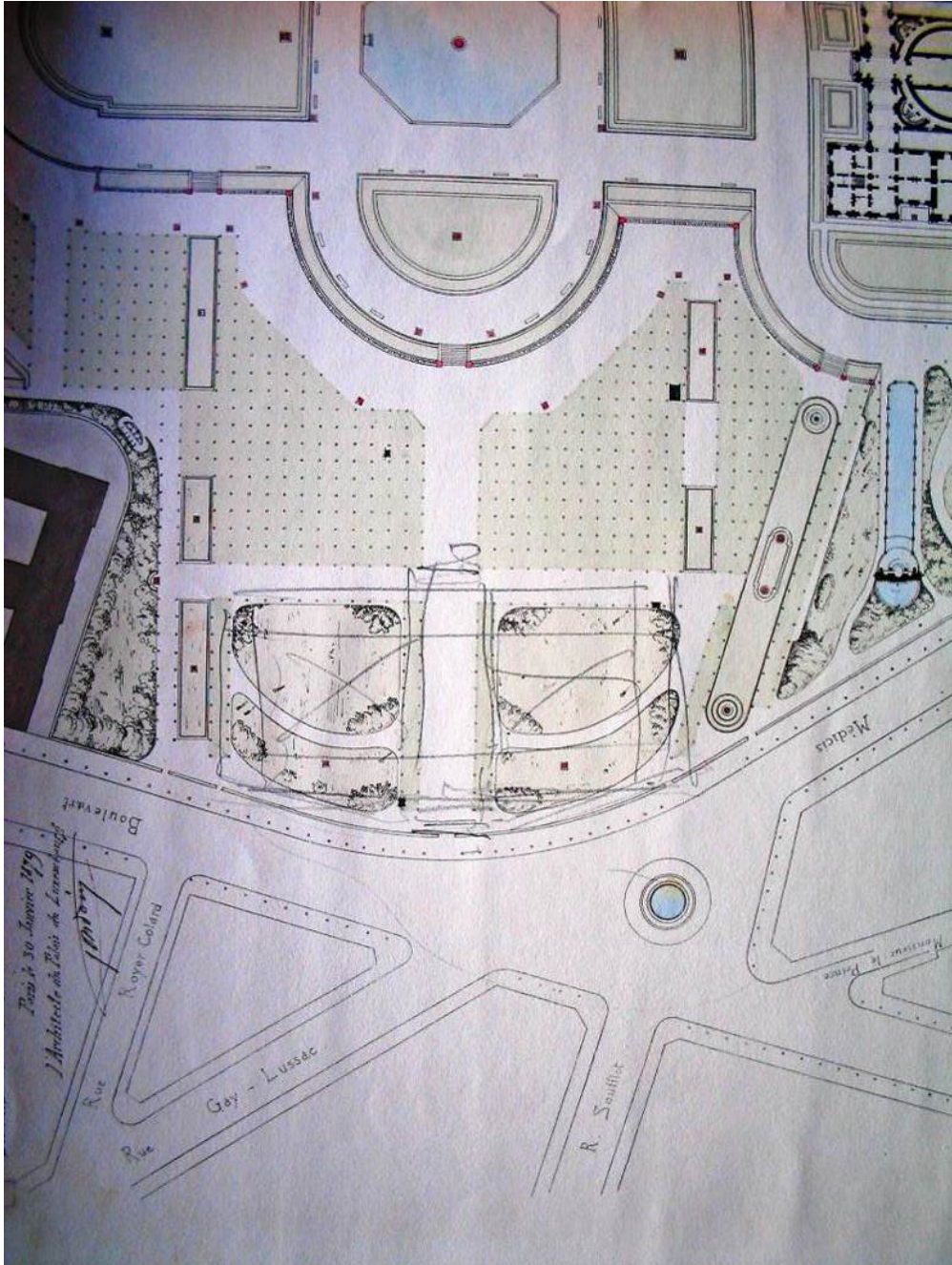


Illustration 89: Charles Gondoin [?], croquis pour la reconstruction du musée du Luxembourg. Support : Charles Gondoin, « Plan du palais du Luxembourg et des jardins », échelle 1/1000e, 1874, coloré, légendé et signé le 20 janvier 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/60).

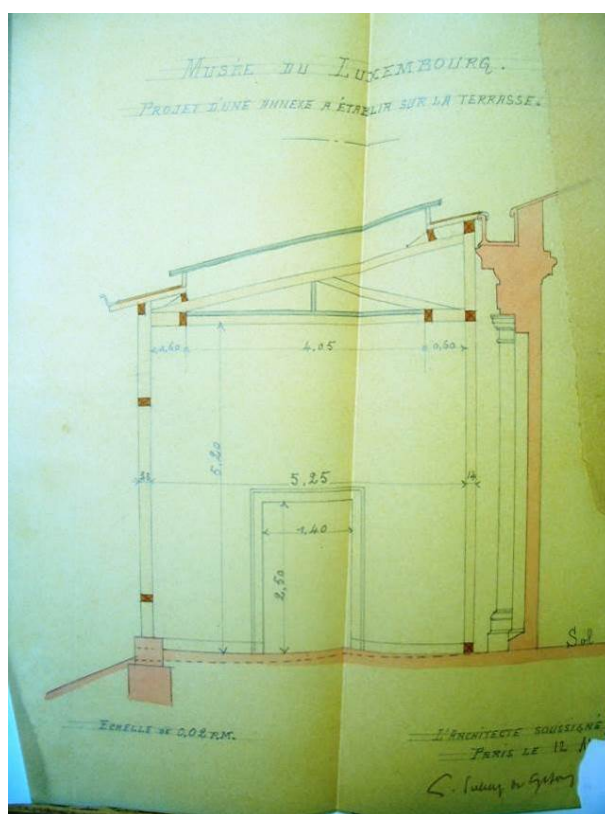


Illustration 90: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », coupe transversale, 12 mai 1896 (Arch. nat., F21 6264).

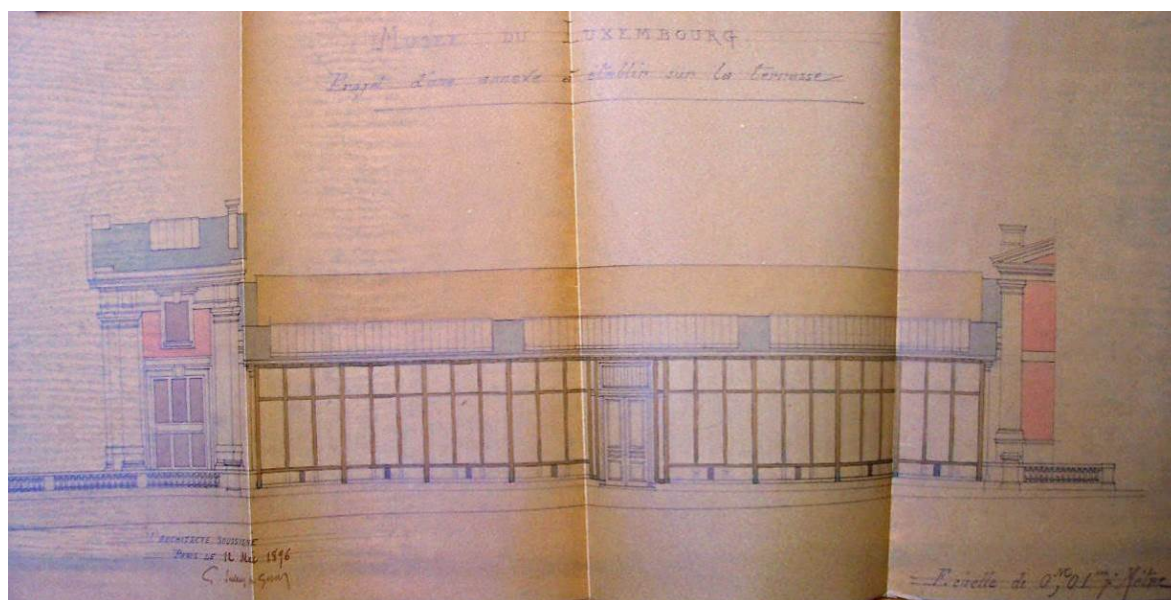


Illustration 91: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », élévation ouest, 12 mai 1896 (Arch. nat., F21 6264).

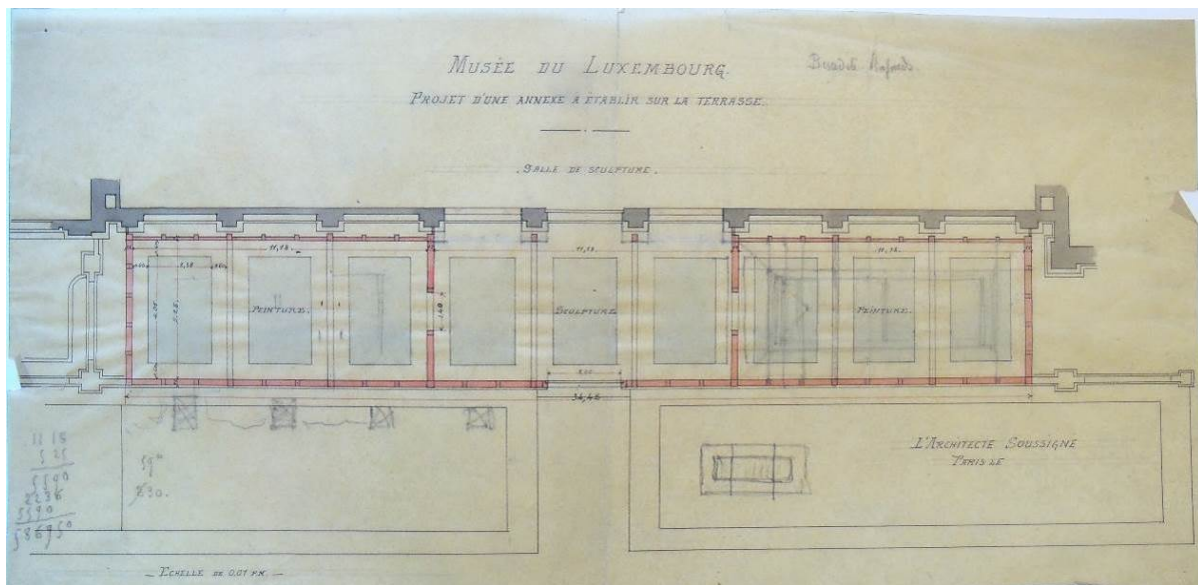


Illustration 92: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », étude du plan du rez-de-chaussée avec annotations manuscrites, s.d. [12 mai 1896] (Sénat/DAPJ, n°1320, cote provisoire).

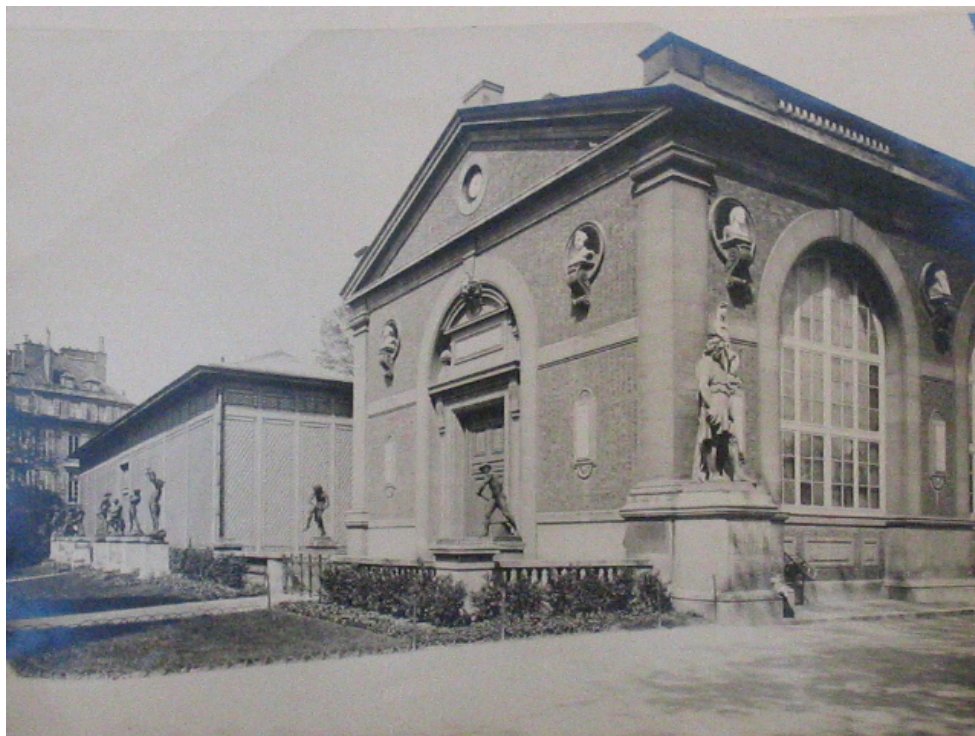


Illustration 93: Anonyme, Musée du Luxembourg vu de l'angle sud-ouest. A l'arrière-plan, l'annexe Caillebotte, s.d. [entre 1896 et 1900?] (Arch. Mus. nat., 2HH4).

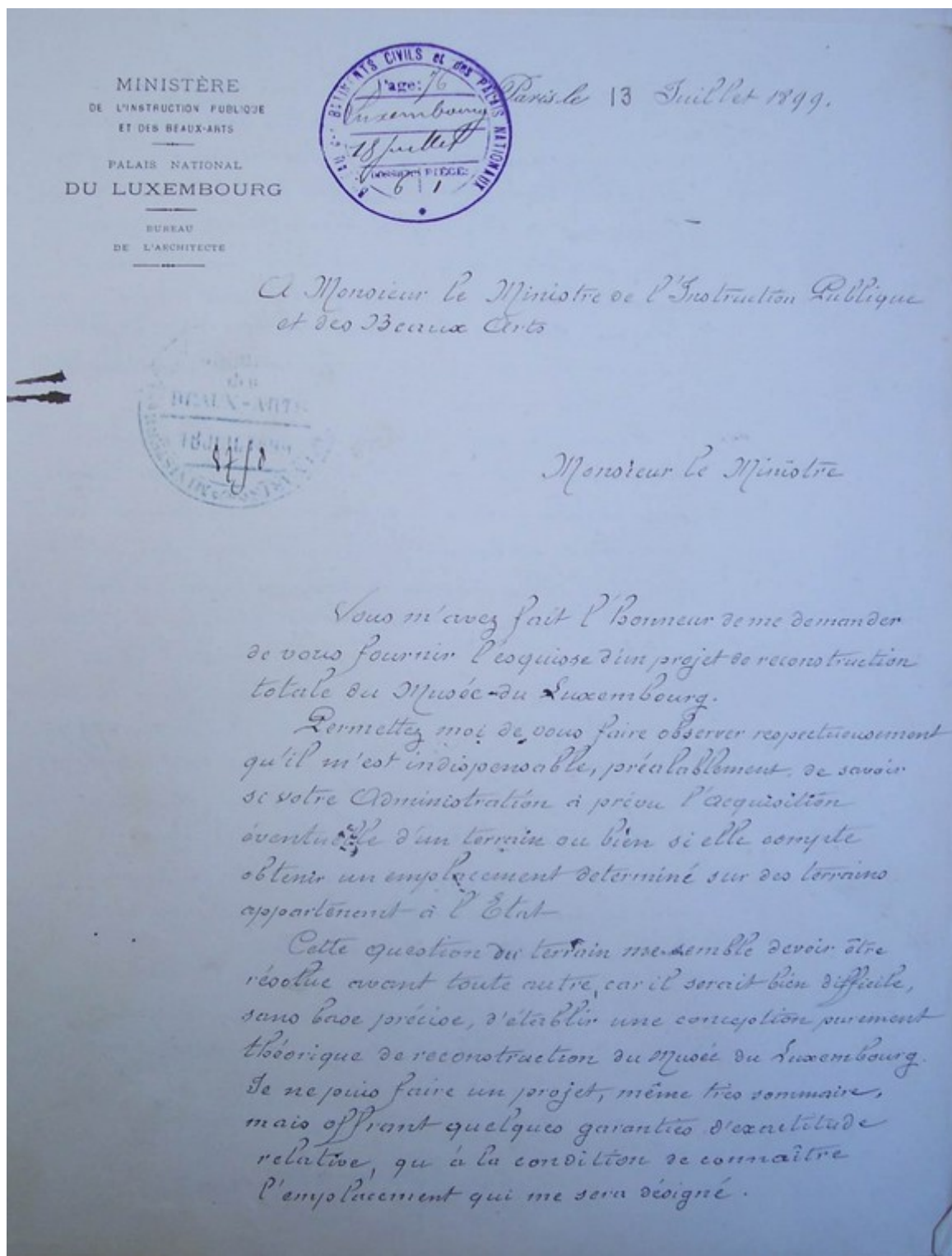


Illustration 94: Lettre de Georges Scellier de Gisors à Georges Leygues, 13 juillet 1899
(Arch. nat., F21 6108).

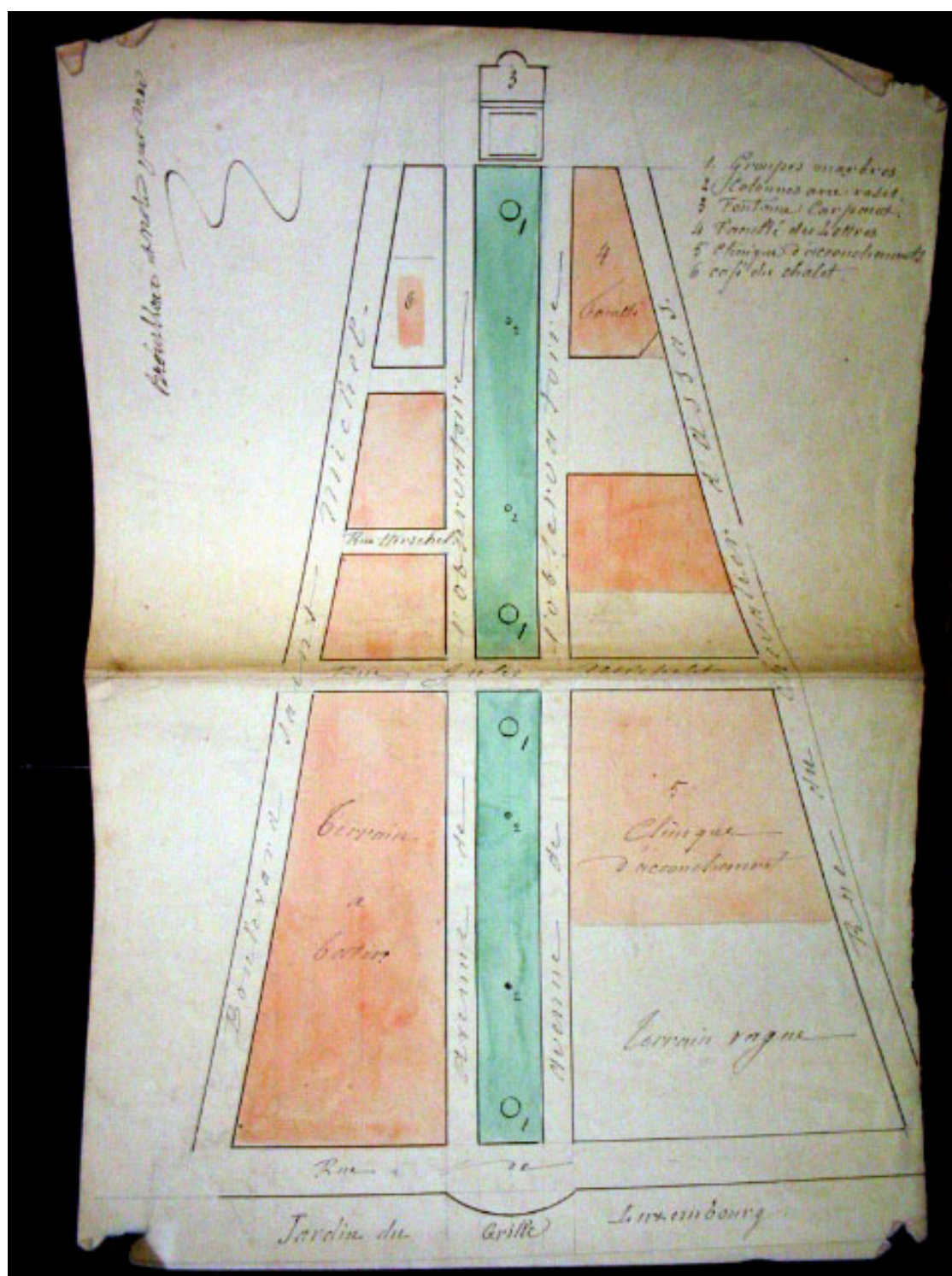


Illustration 95: Anonyme, plan du secteur de l'avenue de l'Observatoire, vers 1880 (Arch. Mus. nat., 2HH4).



Illustration 96: Philippe Benoist, « Vue à vol d'oiseau prise au-dessus de la rue de Tournon » [Perspective aérienne du palais et du jardin du Luxembourg, et de l'avenue de l'Observatoire, vers le sud ; la pépinière figure en haut, à droite], tirée de Audiganne, Carissan, Eugène et Bailly, *Paris dans sa splendeur sous Napoléon III : monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire*, vol. 1, Paris, H. Charpentier, 1862 (coll. J. Bastoen).



Illustration 97: Charles Gondoin, « Palais et jardin du Luxembourg. 1874 », 1874 ; détail : jardin anglais aménagé sur un secteur de l'ancienne pépinière (Arch. nat., CP, Va/204/16).

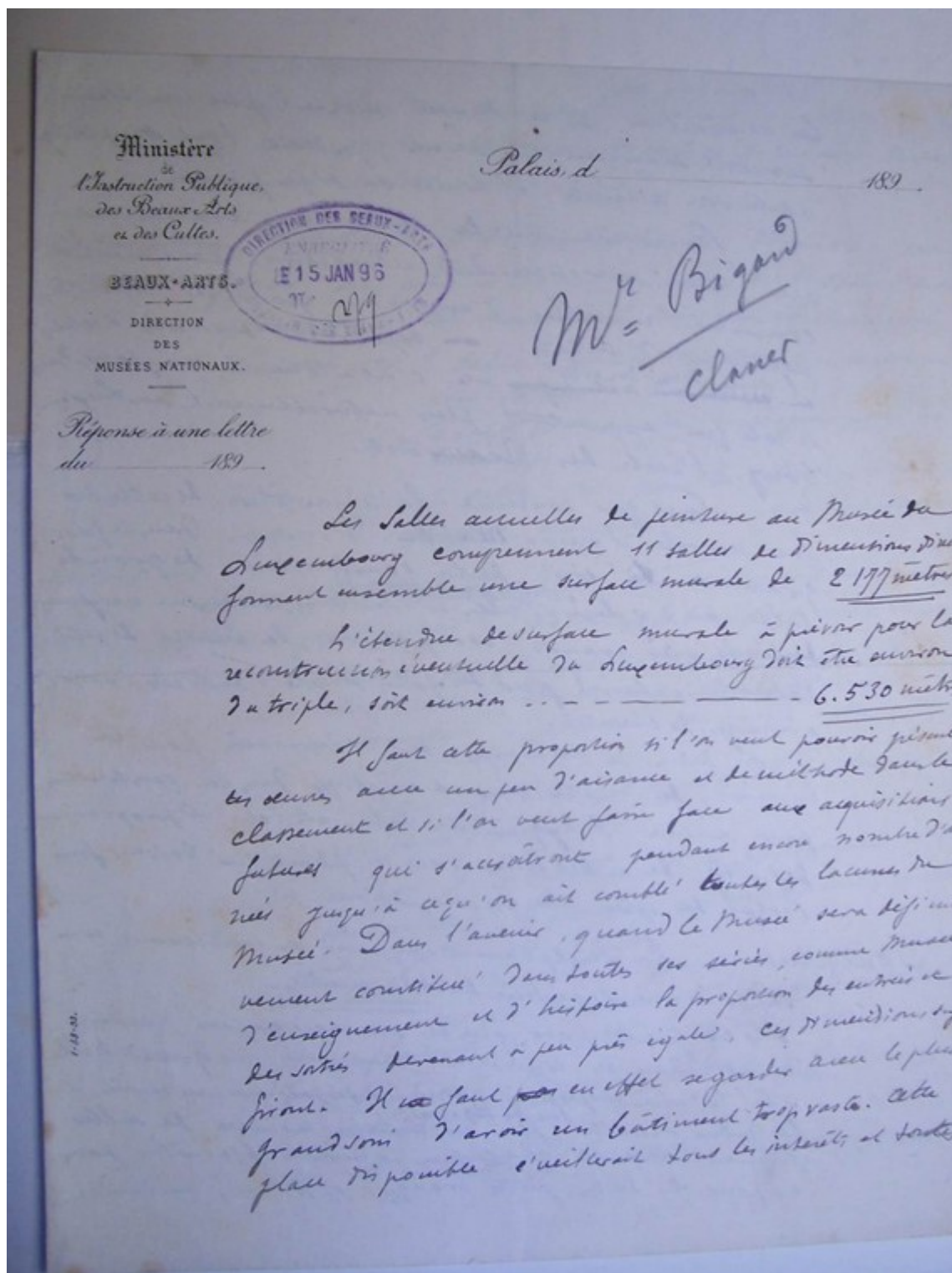


Illustration 98: [Léonce Bénédict], ébauche de programme pour la reconstruction du musée du Luxembourg, s.d. [ca. 15 février 1896], p. 1 (Arch. nat., F21 4484).

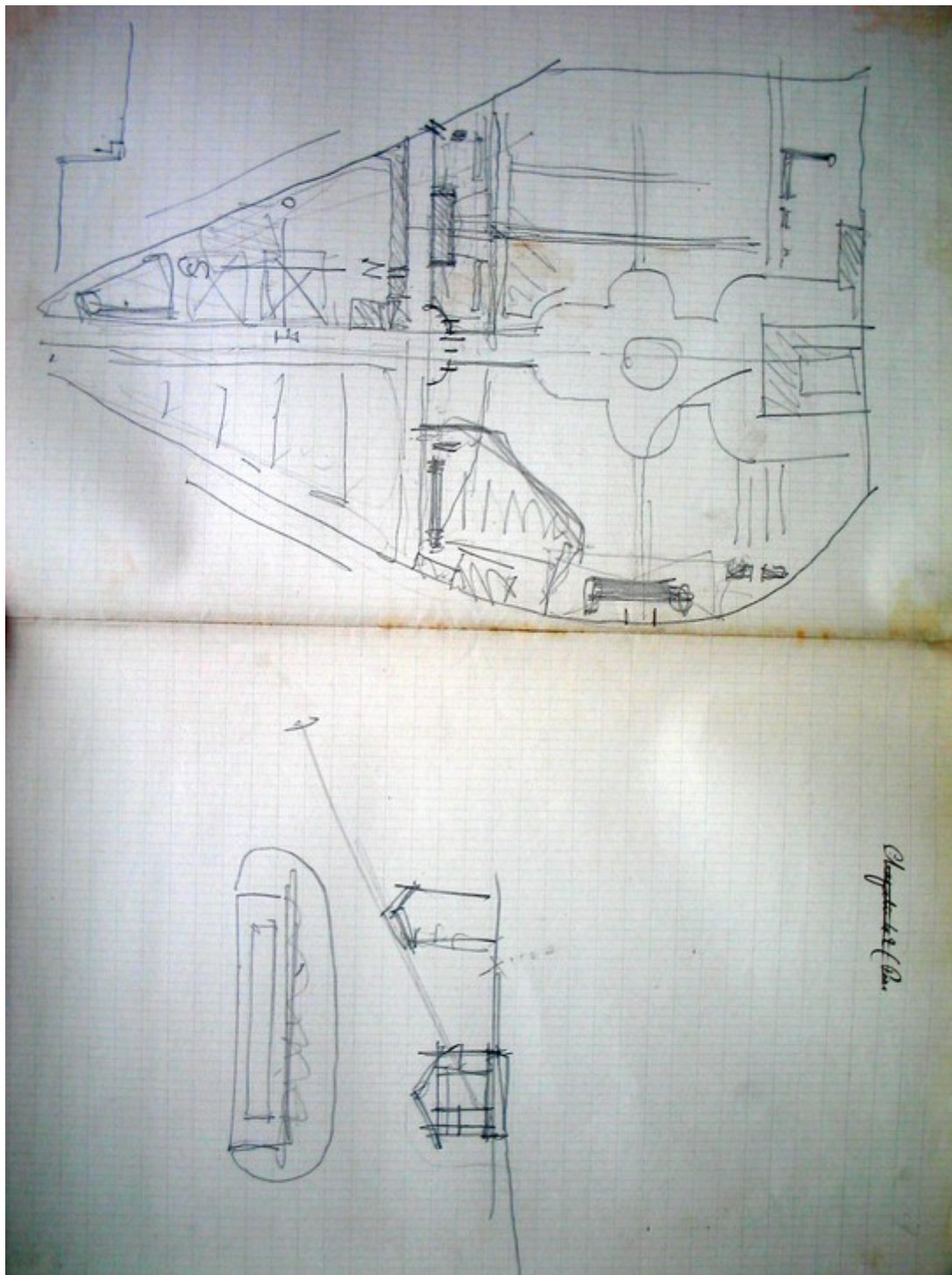


Illustration 100: Anonyme [Georges Scellier de Gisors ?], plan du jardin du Luxembourg et de l'avenue de l'Observatoire, avec propositions d'implantation pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. octobre 1899 ?] (Arch. nat., F21 6108).



Illustration 102: Institut national des sourds-muets, Plan parcellaire de Paris, Ve arrondissement, Val-de-Grâce, 13e feuille (détail), vers 1896 (Archives de Paris, PP/11872/D).



Illustration 103: Eugène Atget, Institut national des sourds-muets, vue générale sur rue, 1899 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, archives photographiques, MH0038493).

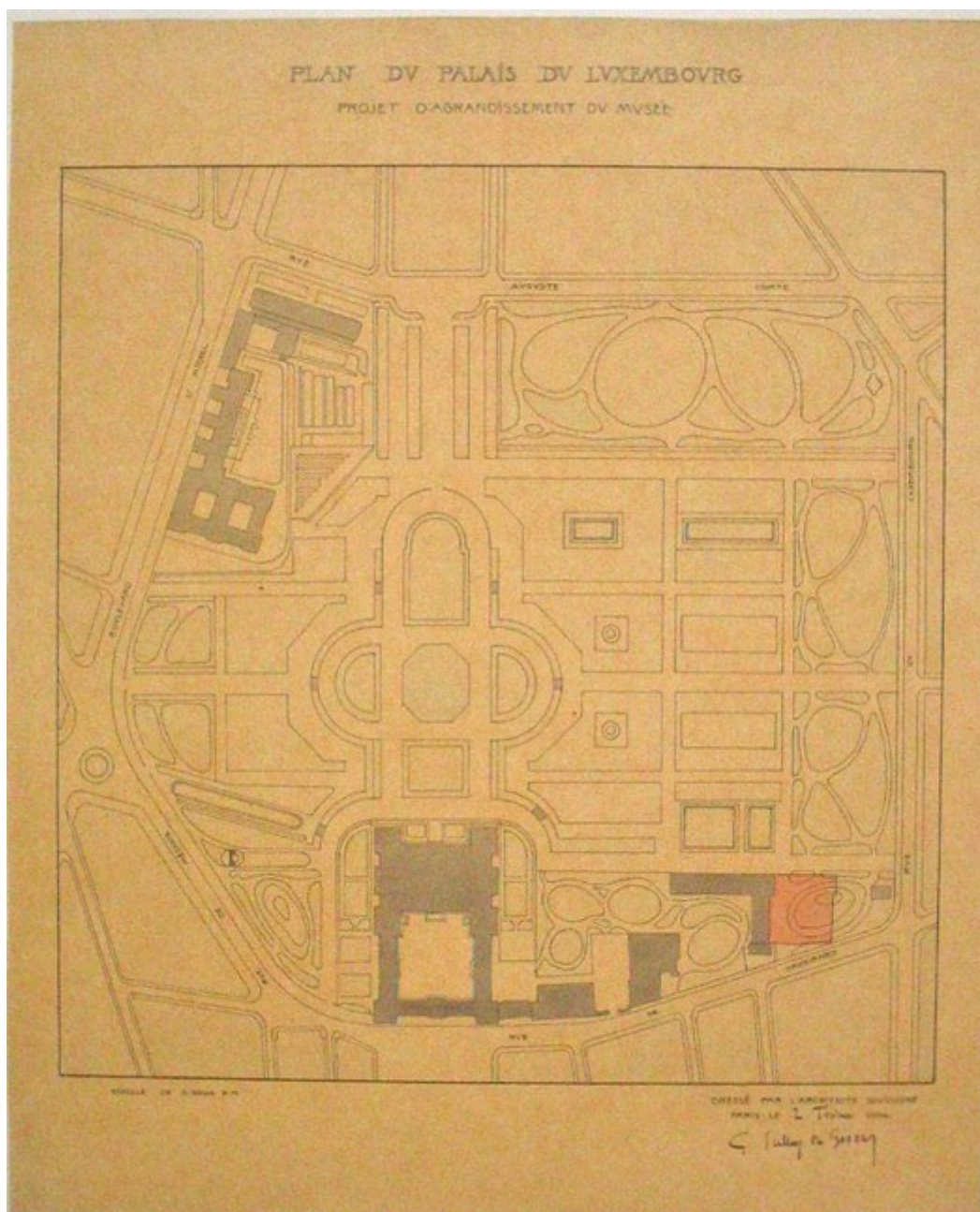


Illustration 104: Georges Scellier de Gisors, « Plan du palais du Luxembourg. Projet d'agrandissement du musée », emprise de l'extension projetée du musée colorée en rouge, 2 février 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/26).

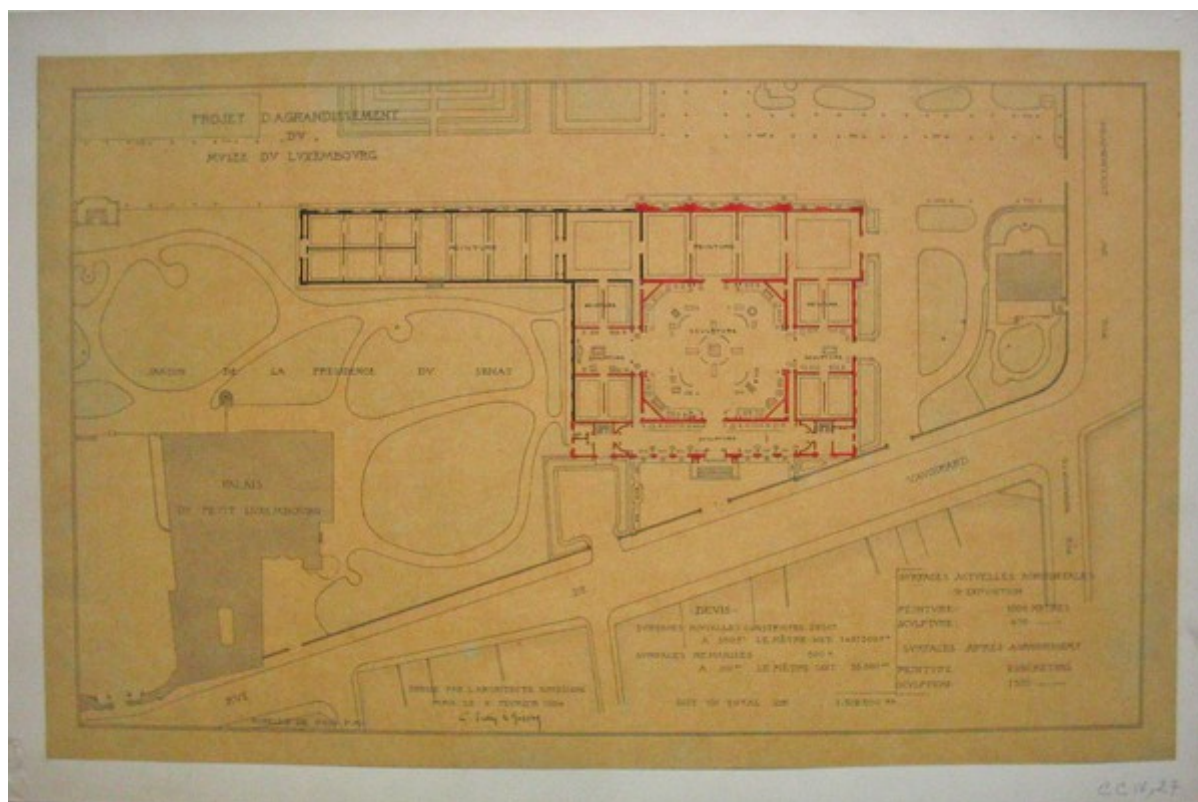


Illustration 105: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'agrandissement du Musée du Luxembourg », 2 février 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/27).

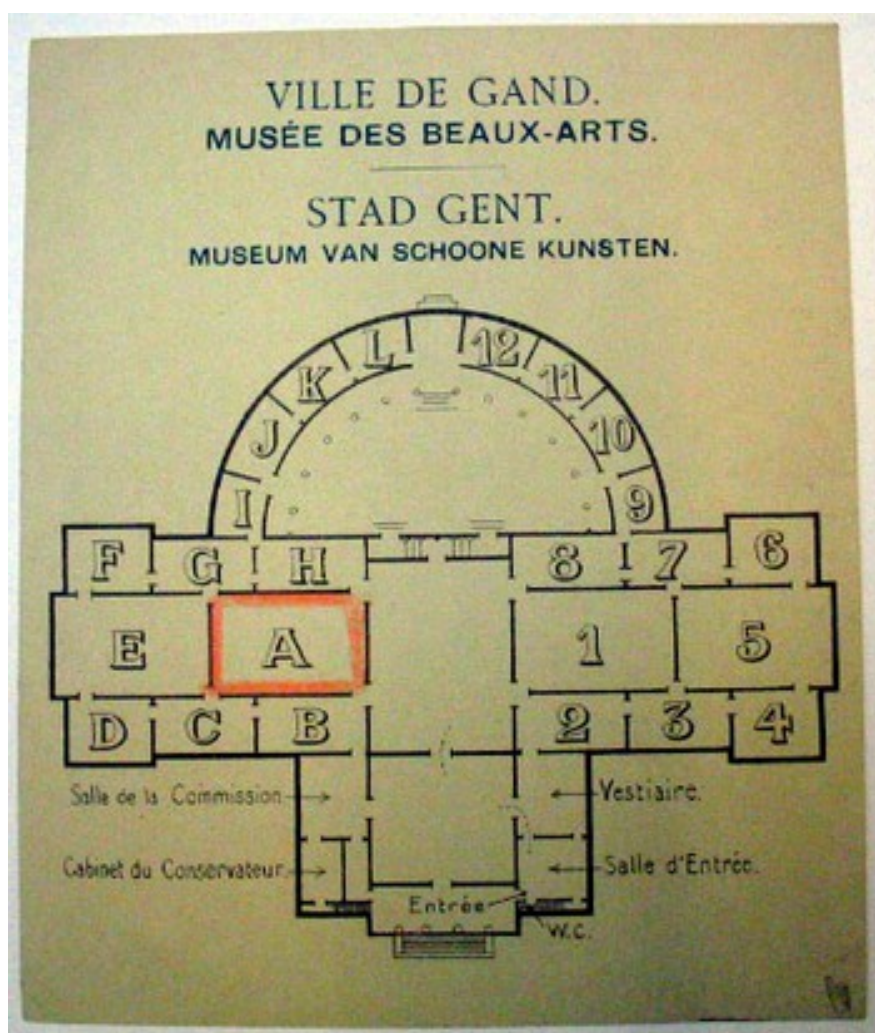


Illustration 106: « Ville de Gand. Musée des Beaux-arts », plan, s.d.
(Arch. Mus. nat., 2HH4).

Avant-Projet d'agrandissement du Musée du Luxembourg —

Note =

Etat actuel.

Le Musée du Luxembourg renferme treize salles d'exposition pour la peinture, (deux de ces salles sont dans l'annexe au pavé de bois destinées à disparaître). La surface horizontale de ces treize salles est de 990^m 72 ; la surface d'exposition est de 1917 mètres, soit environ le double de celle horizontale.

La sculpture occupe deux salles formant ensemble une surface de 470 mètres.

Le projet et le devis du Musée ont été approuvés par le Conseil le 6 Mai 1884 et la dépense solvée par le Quatrième ou Sénat fut de 435 312^{fr} 48.

Sur ce total on peut estimer que les parties ajoutées à l'ancienne orangerie, c'est-à-dire, la grande salle de Peinture, la salle de sculpture et le bâtiment d'administration représentent une somme d'environ 380.000^{fr} soit un chiffre de 485^{fr} au mètre superficiel, et que 55.000^{fr} environ ont été employés à l'aménagement des dix salles de l'orangerie.

Le chauffage est à l'air chaud.

La surface de construction ajoutée est de 781 mètres.

Avant-Projet d'agrandissement.

L'extension projetée se ferait sur la partie Ouest du jardin en bordure sur la Rue de Vaquerand. Elle aurait pour conséquence de reporter à droite l'entrée publique du jardin actuel et formerait sur ce jardin une emprise d'une surface d'environ 2950 mètres.

Illustration 107: Georges Scellier de Gisors, « Avant-projet d'agrandissement du musée du Luxembourg. Note », 11 juillet 1904 (Arch. nat., F21 6109).

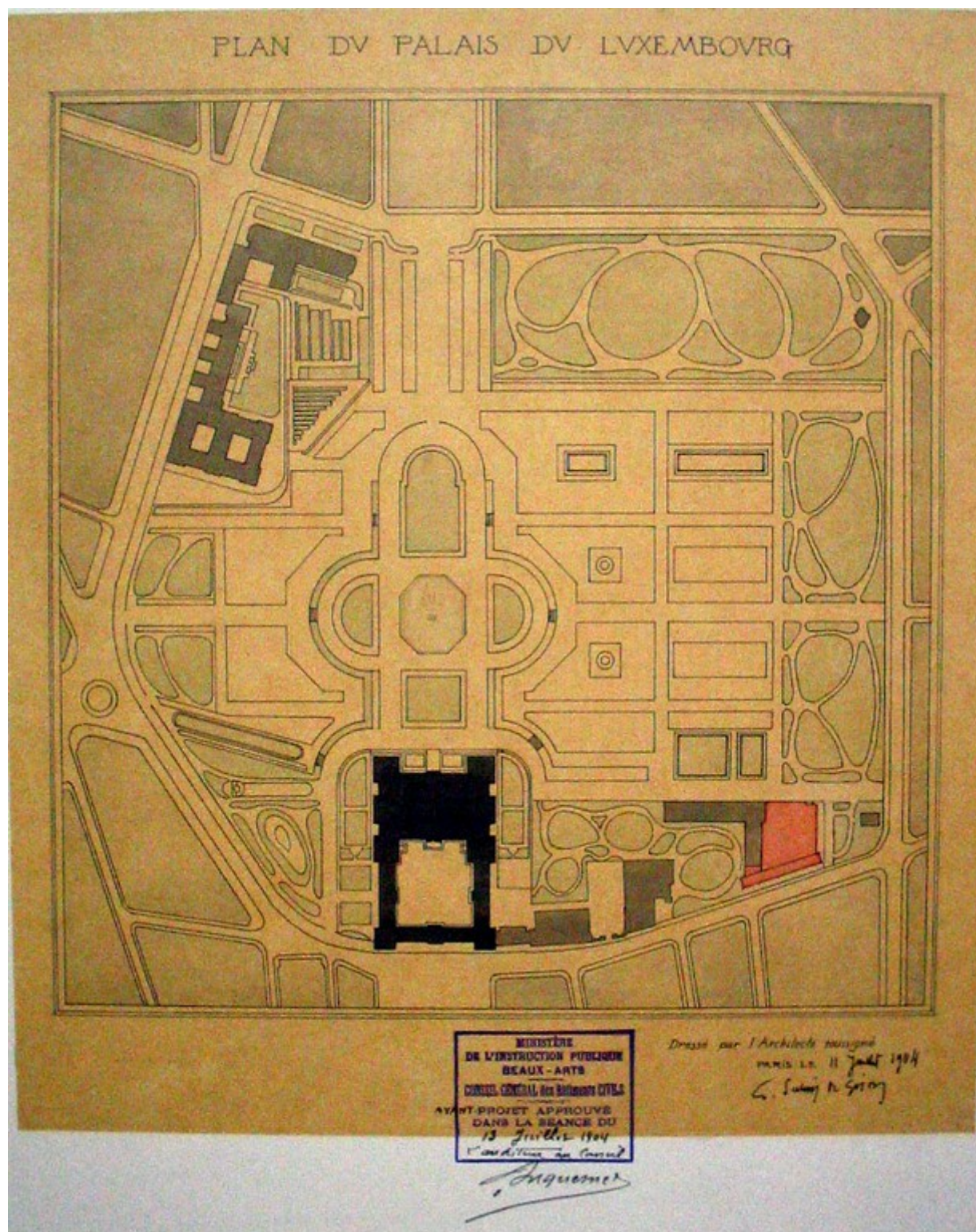


Illustration 108: Georges Scellier de Gisors, « Plan du palais du Luxembourg », emprise de l'extension projetée du musée colorée en rouge, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/28).

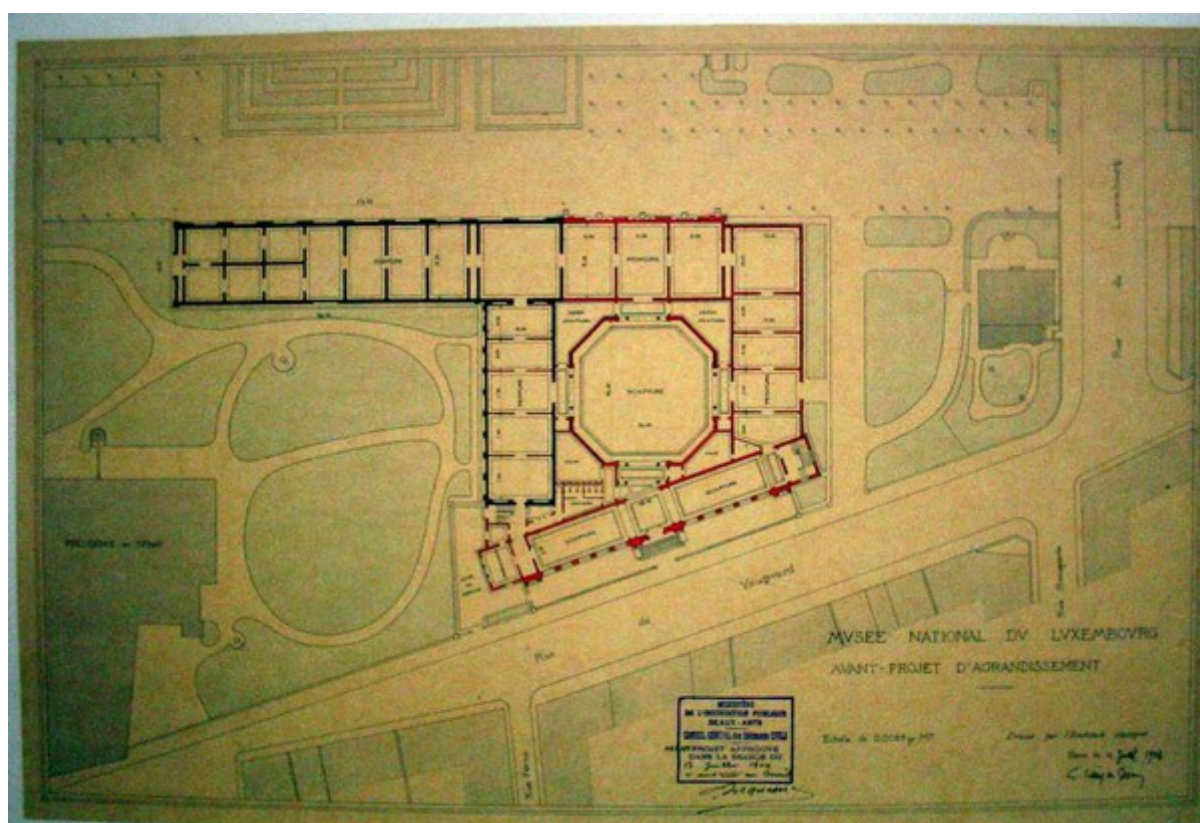


Illustration 109: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », plan du rez-de-chaussée, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/29).



Illustration 110: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », élévation de la façade nord sur la rue de Vaugirard, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/30).

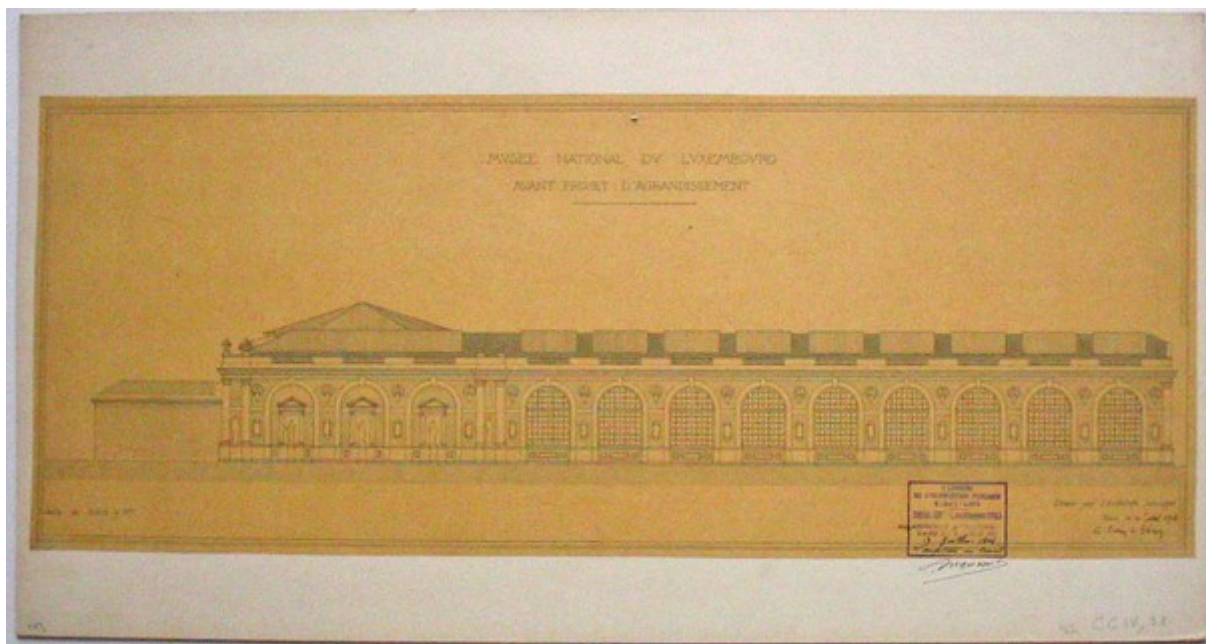


Illustration 111: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », élévation de la façade sud sur le jardin, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/31).

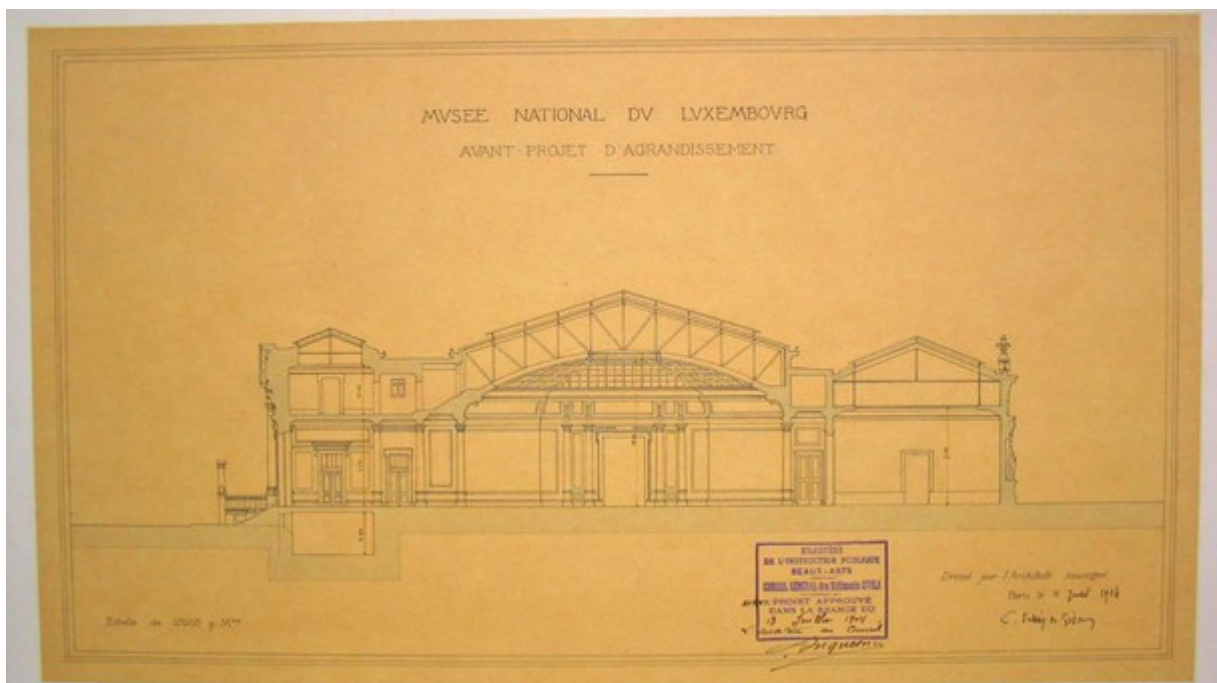


Illustration 112: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », coupe transversale nord-sud, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/32).



Illustration 114: Séminaire de Saint-Sulpice, vue de la façade principale sur la place Saint-Sulpice (haut) et vue des jardins du côté ouest (bas), tirages argentiques, s.d. [ca. 1904-1905] (Arch. Mus. nat., 2HH4).



Illustration 115: Séminaire de Saint-Sulpice, vue d'un des couloirs desservant les niveaux de cellules, (haut) et vue du cloître (bas), tirages argentiques, s.d. [ca. 1904-1905] (Arch. Mus. nat., 2HH4).

Le projet de reconstruction du
Musée de Luxembourg soulève
deux problèmes à résoudre :

- 1° celui de l'emplacement
- 2° celui des ressources destinées
à la reconstruction.

Malgré ce deuxième problème ne
pourra être envisagé qu'après la
solution du premier, le chiffre des
dépenses ne s'écrit pas le travail
ne pouvant être fixé que sur l'étendue
du terrain et les locaux déjà construits
compris dans l'emplacement.

C'est pourquoi, avant toute
chose, il est urgent de connaître
l'emplacement qui sera fixe-
ment réservé au futur Musée

Illustration 116: [Léonce Bénédict ?], note manuscrite, s.d. [ca. fin 1905/début 1906] (Arch. nat., F21 6109).

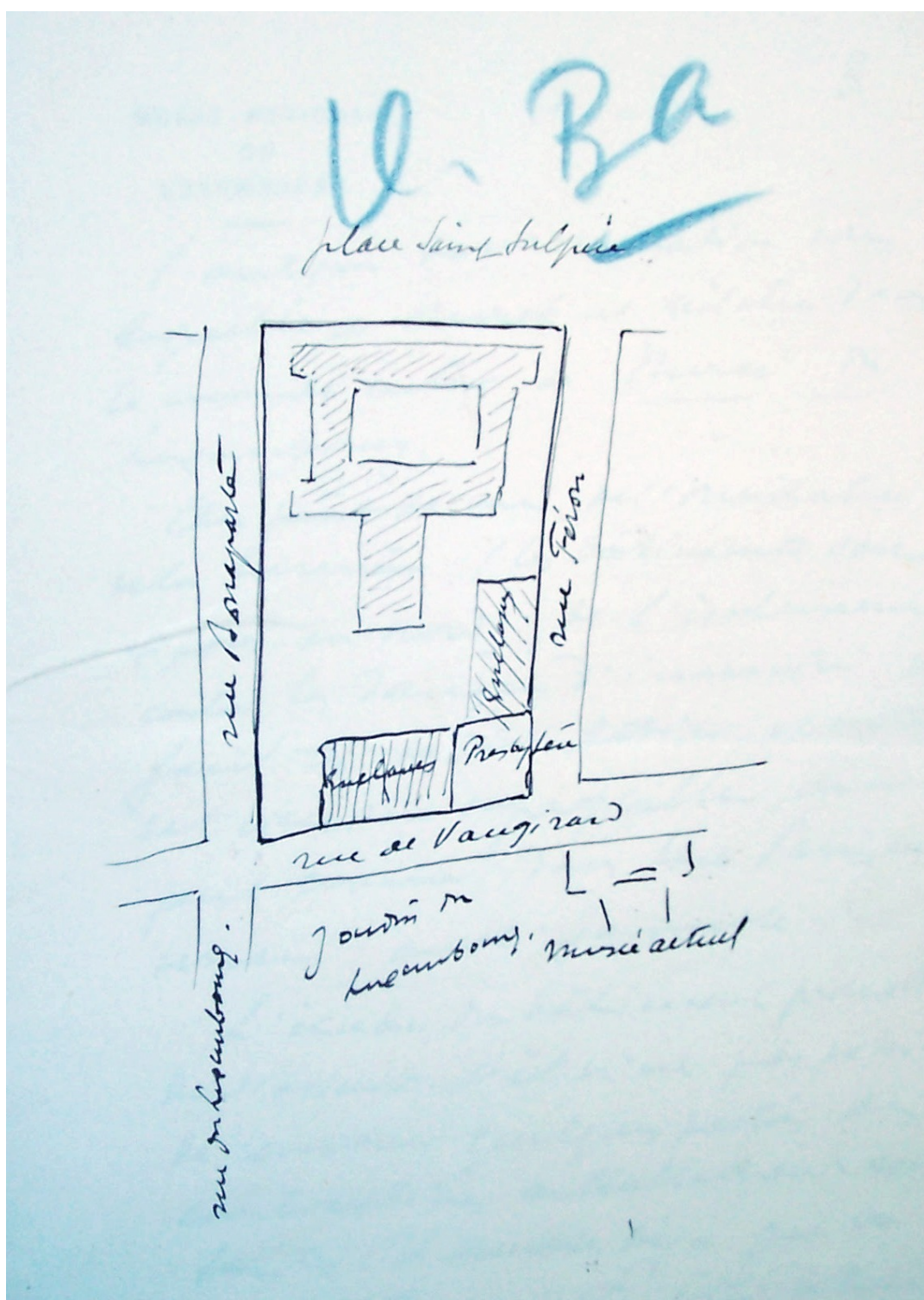


Illustration 117: [Léonce Bénédict ?], plan à main levée de l'îlot du séminaire de Saint-Sulpice, avec indication du presbytère et du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. fin 1905/début 1906] (Arch. nat., F21 6109).

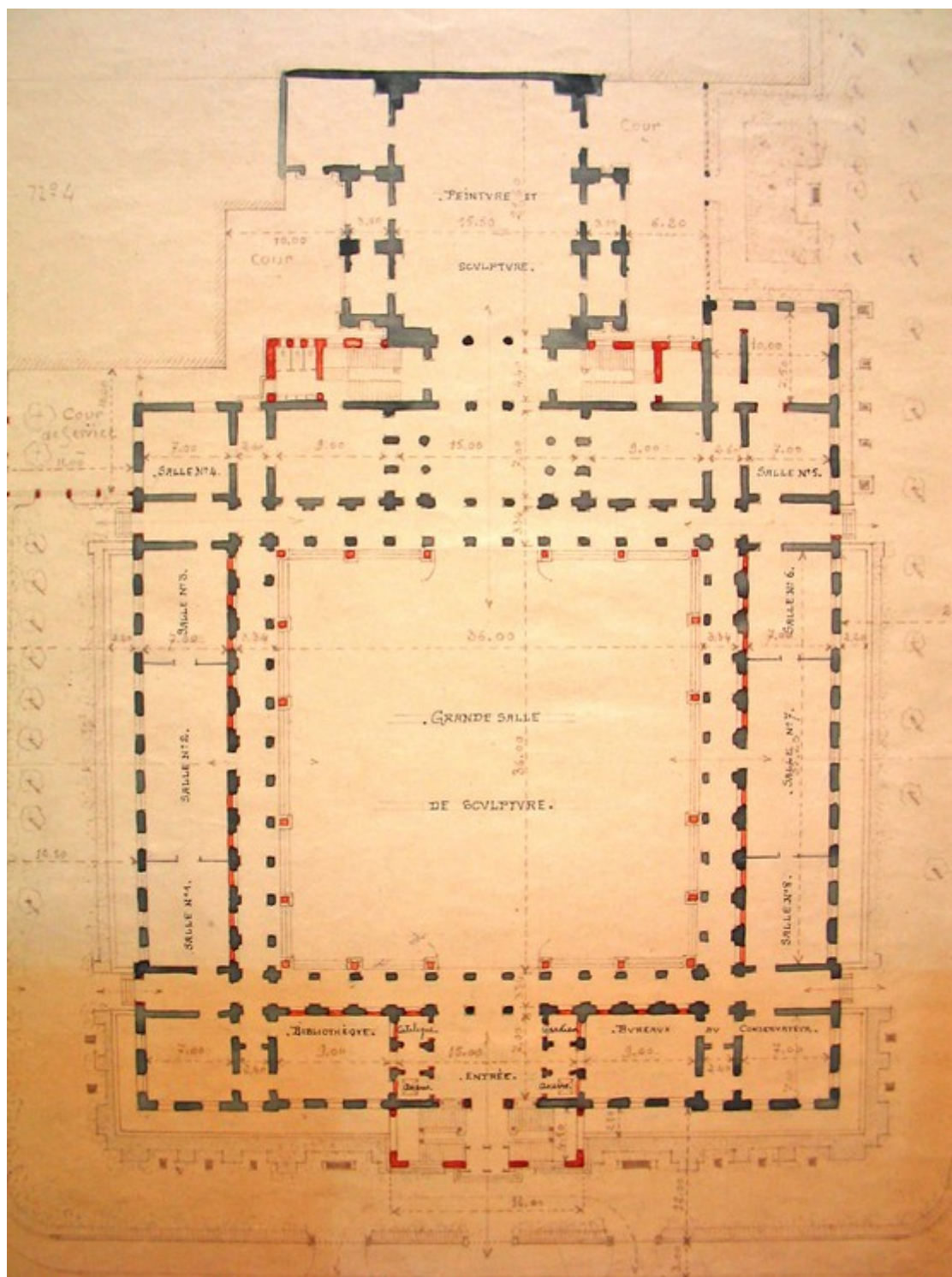


Illustration 118: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », plan du rez-de-chaussée, 18 mars 1907 (Arch. nat., CP, Va/204/33).

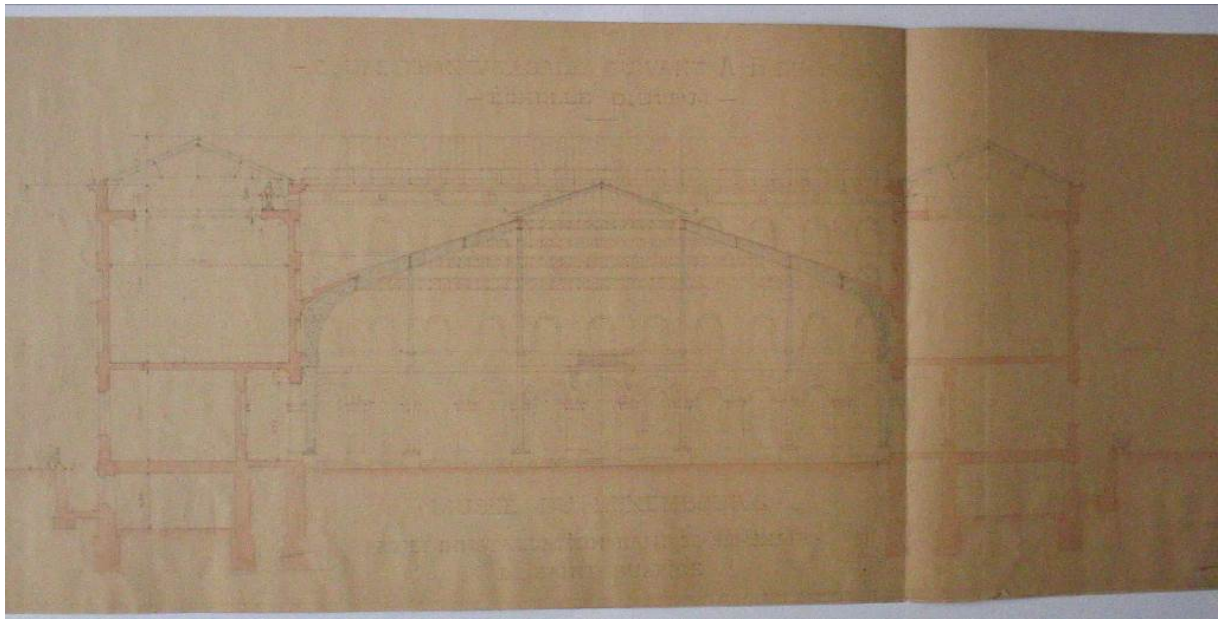


Illustration 120: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », coupe transversale est-ouest sur le cloître, 18 mars 1907 (Arch. nat., CP, Va/204/37).

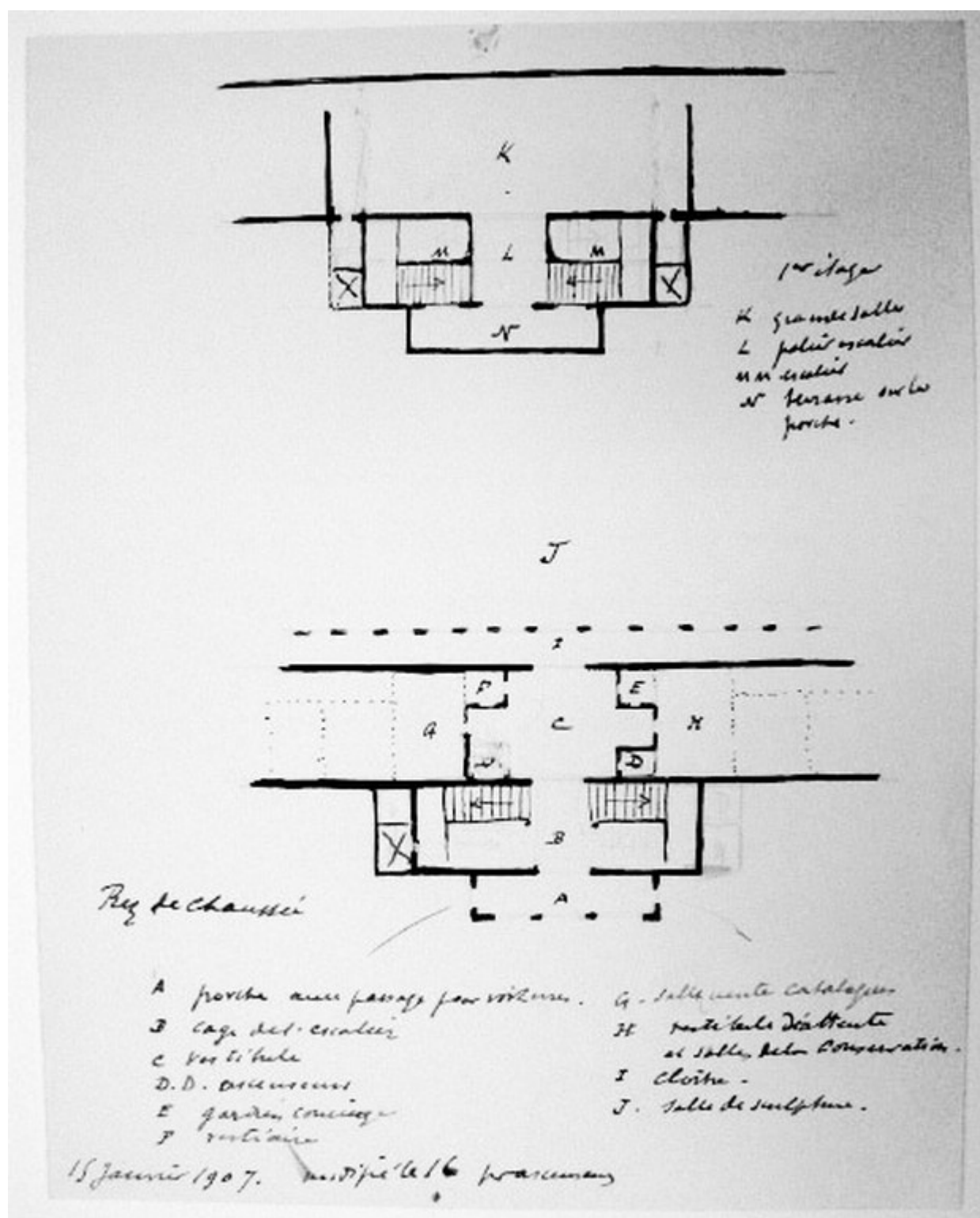


Illustration 121: Anonyme [Léonce Bénédict ?], études de plans du rez-de-chaussée et du premier étage pour la nouvelle entrée du séminaire de Saint-Sulpice, 15 janvier 1907, modifié le 16 janvier 1907 (Arch. Mus. nat., 2HH4).

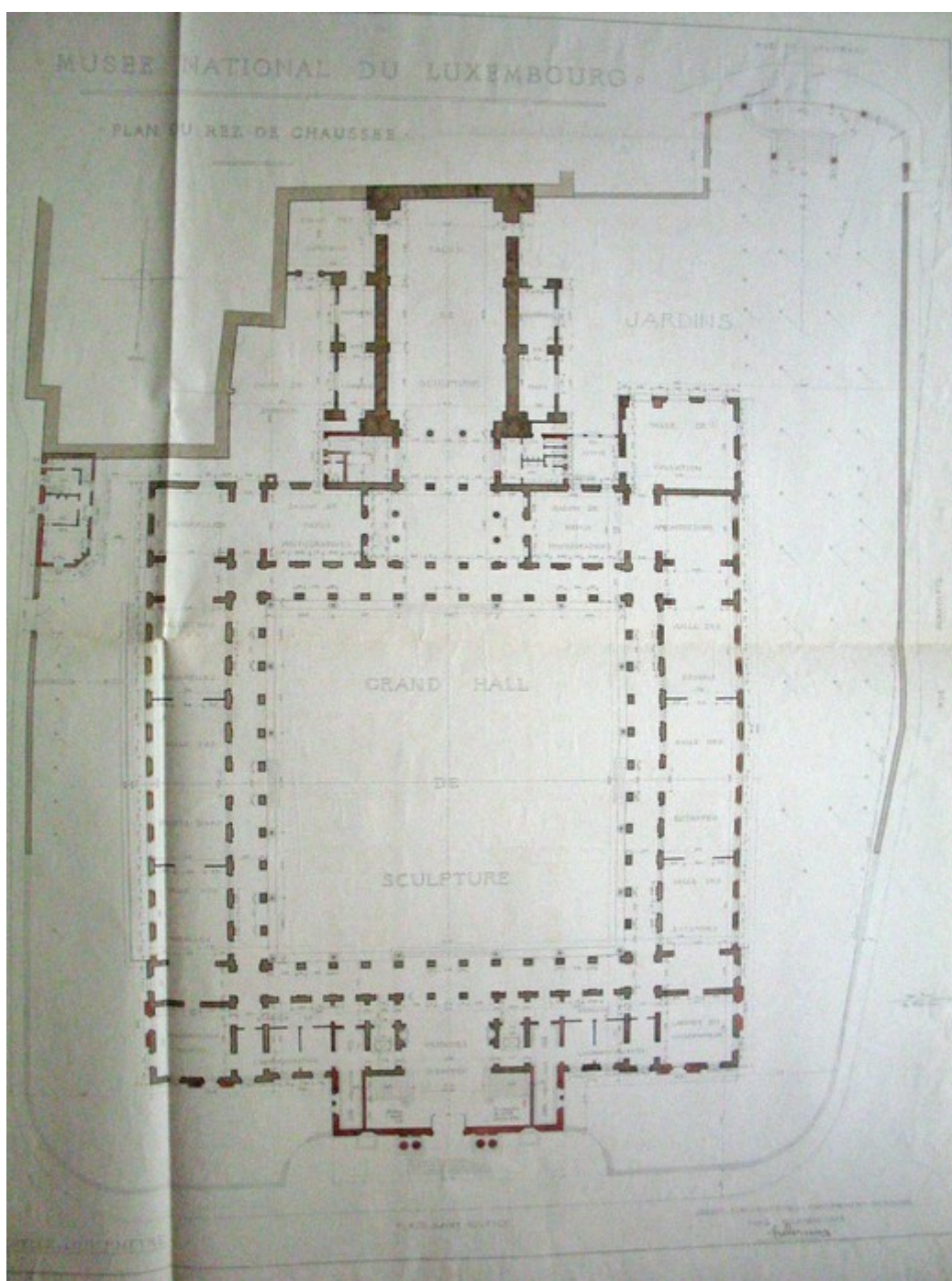


Illustration 122: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/41).

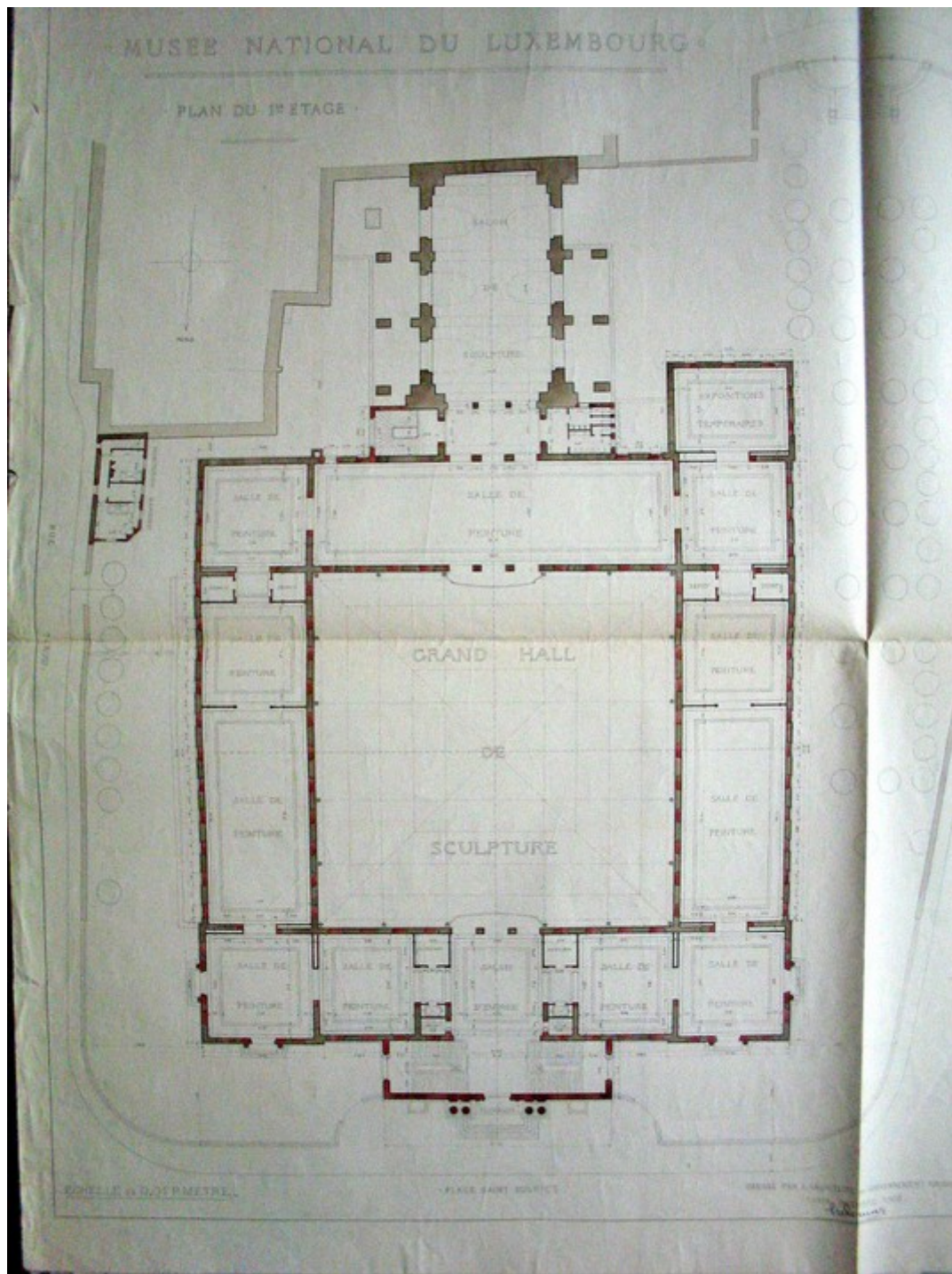


Illustration 123: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du premier étage », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/40).

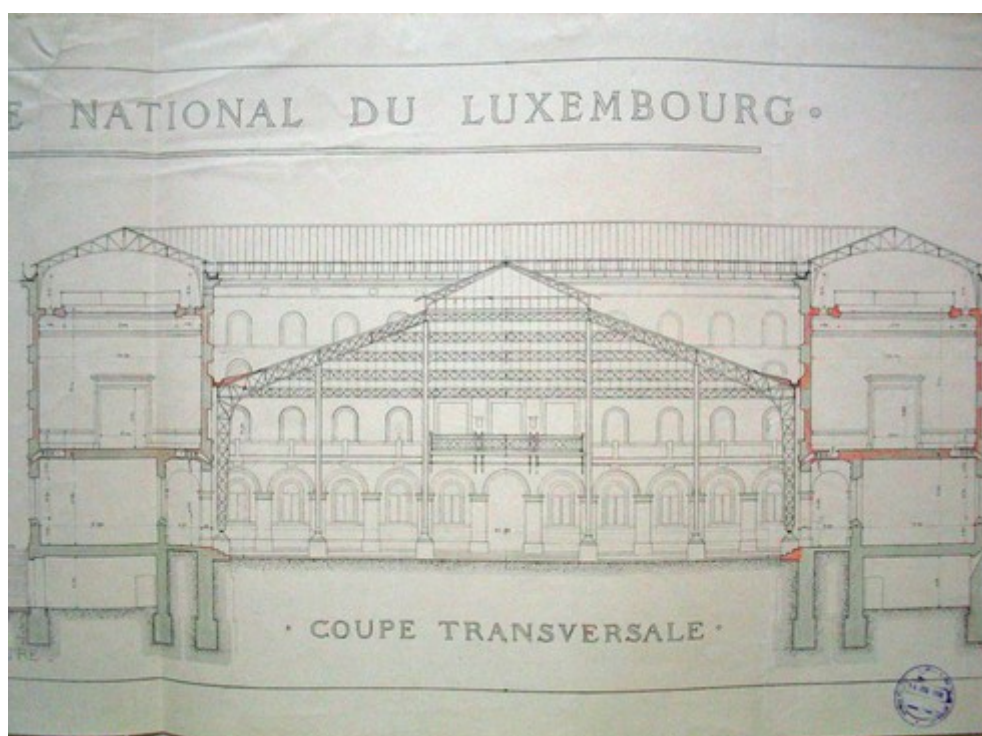


Illustration 124: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe transversale », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/45).

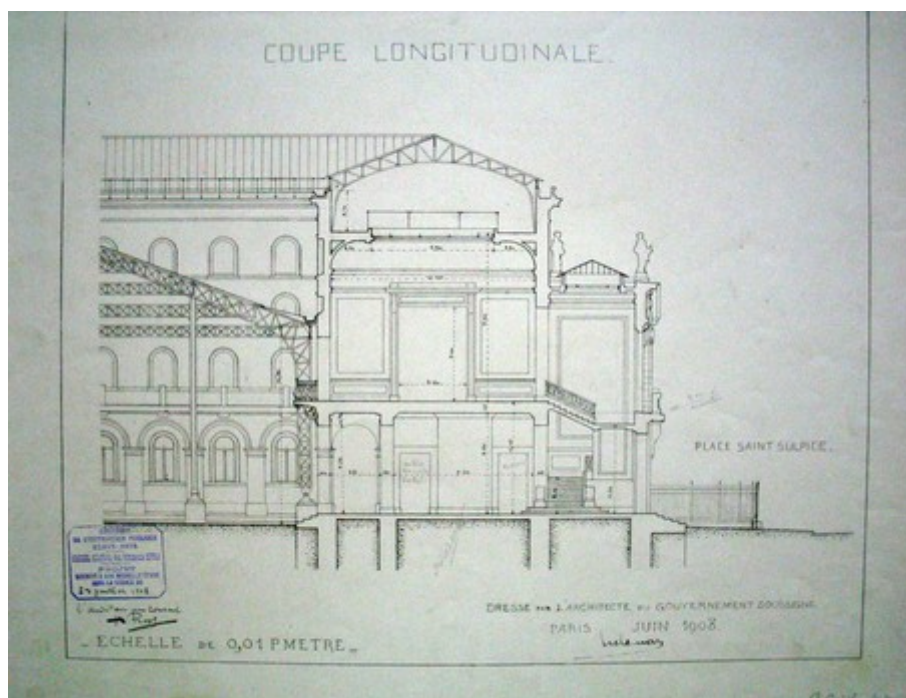


Illustration 125: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe longitudinale », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/44).

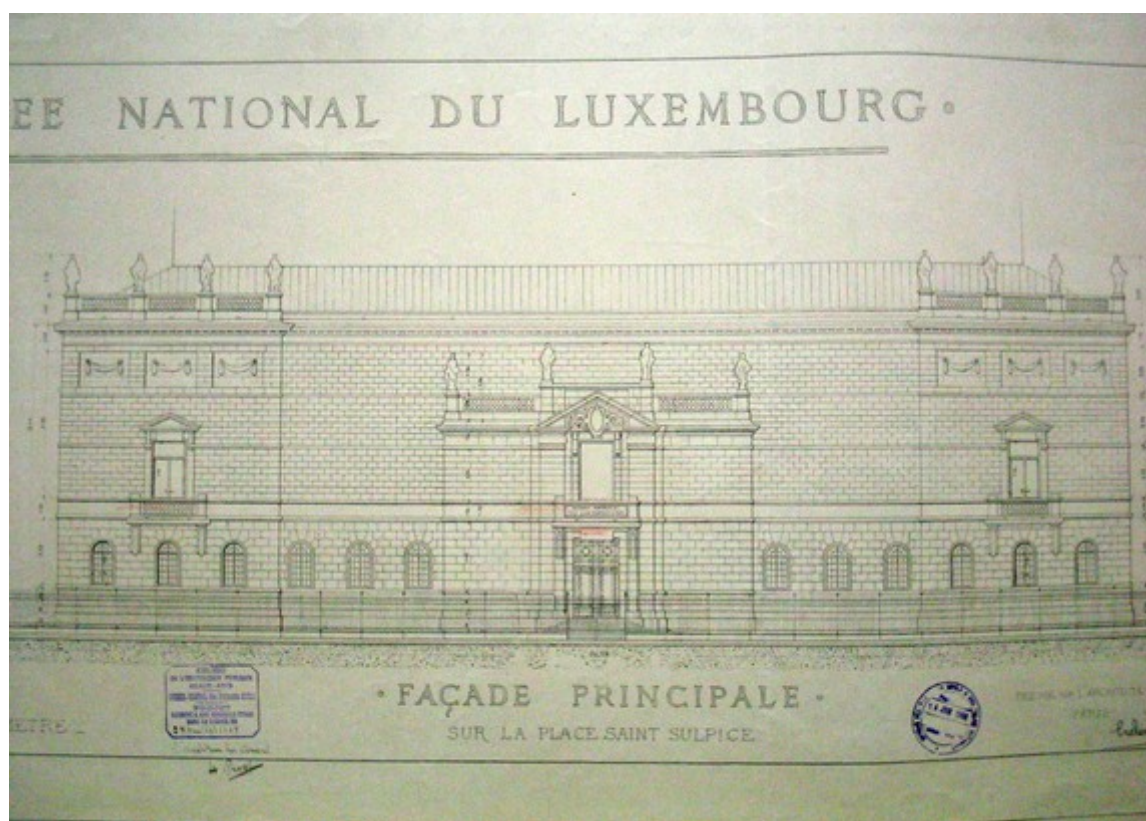


Illustration 126: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade principale sur la place Saint-Sulpice », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/49).



Illustration 127: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade latérale sur la rue Férou », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/43).

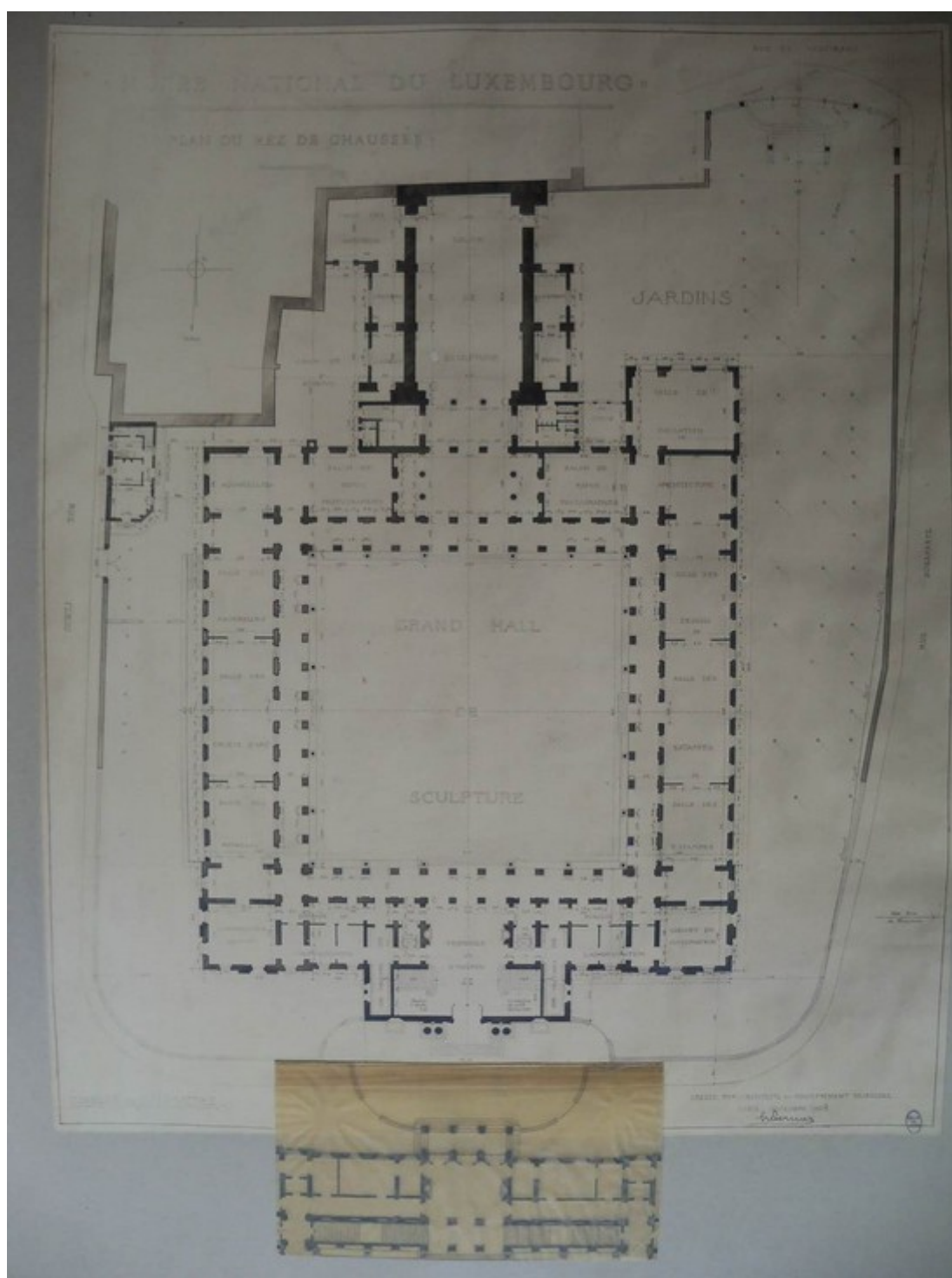


Illustration 128: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », variante du dessin de l'entrée à l'encre sur calque rabattable, 25 décembre 1908 (BHVP, FOL AT 120).

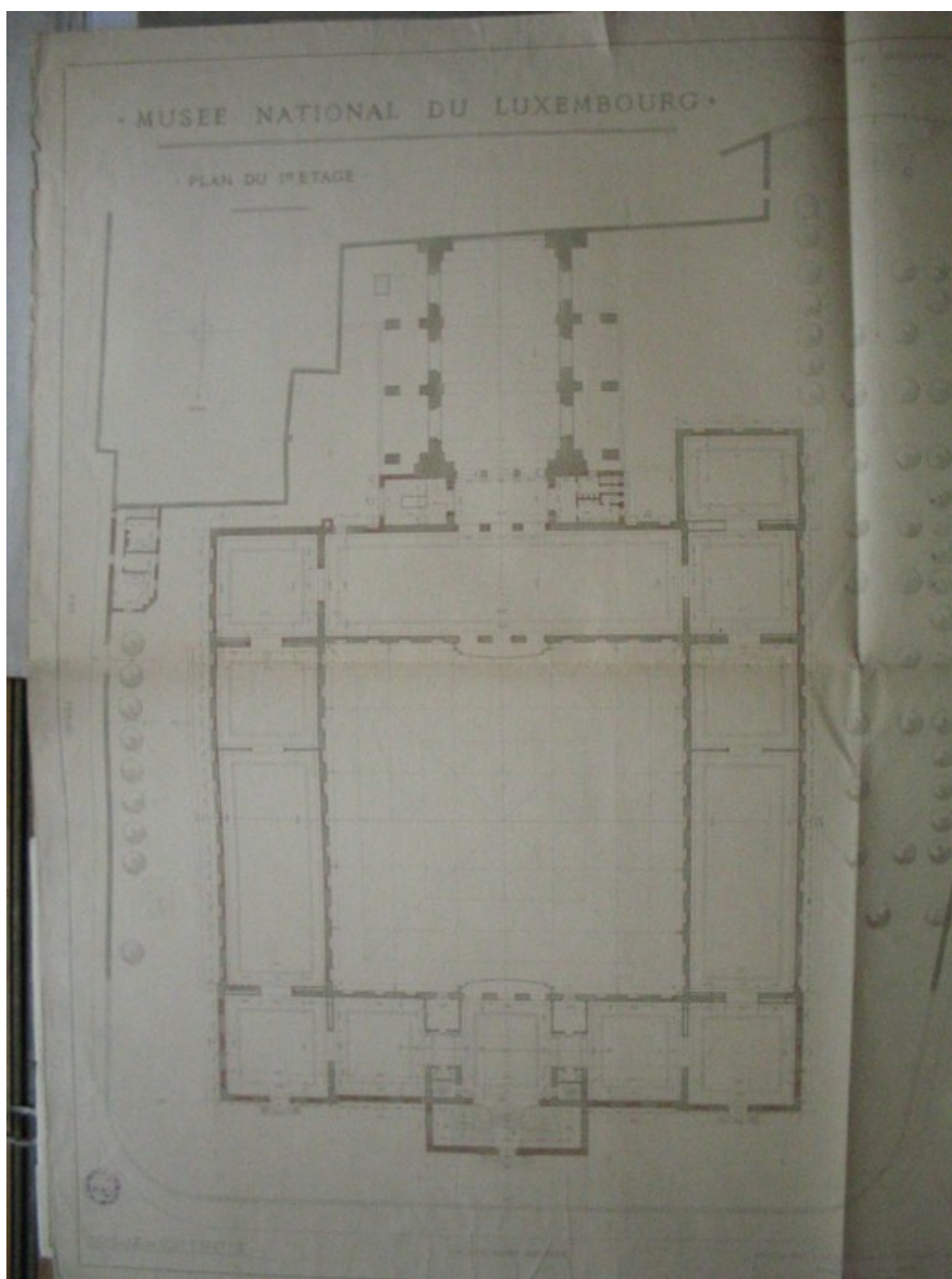


Illustration 129: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du premier étage », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/47).

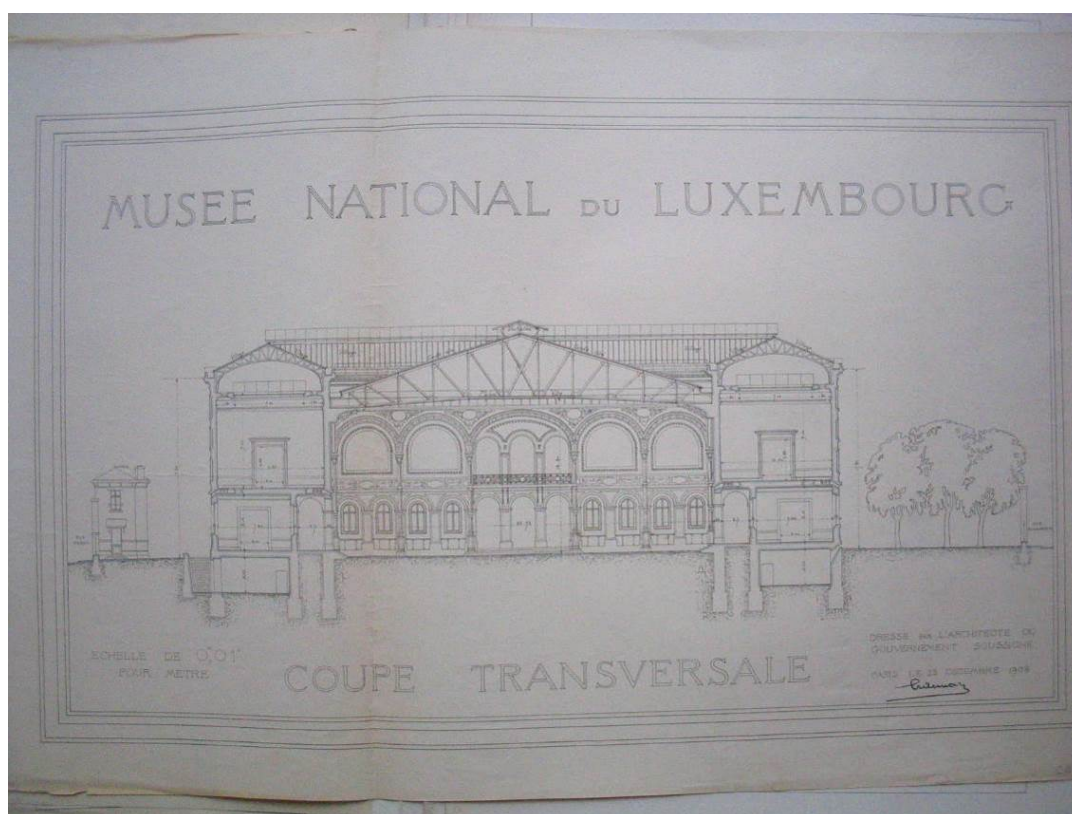


Illustration 130: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe transversale », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/52).



Illustration 131: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe longitudinale », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/51).



Illustration 132: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade principale sur la place Saint-Sulpice », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/42).

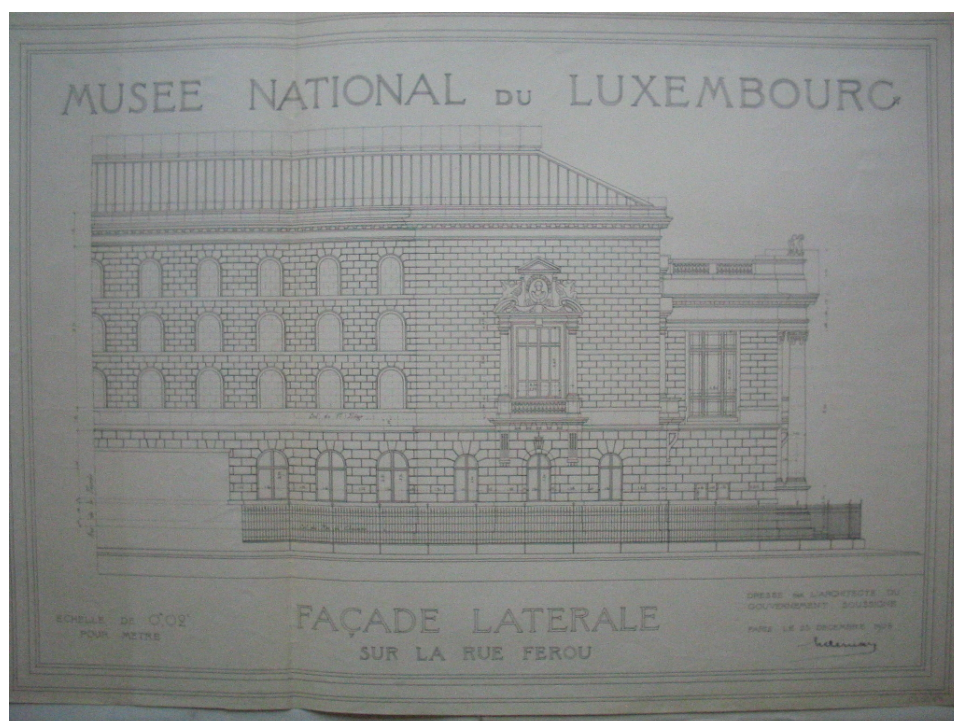


Illustration 133: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade latérale sur la rue Férou », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/50).

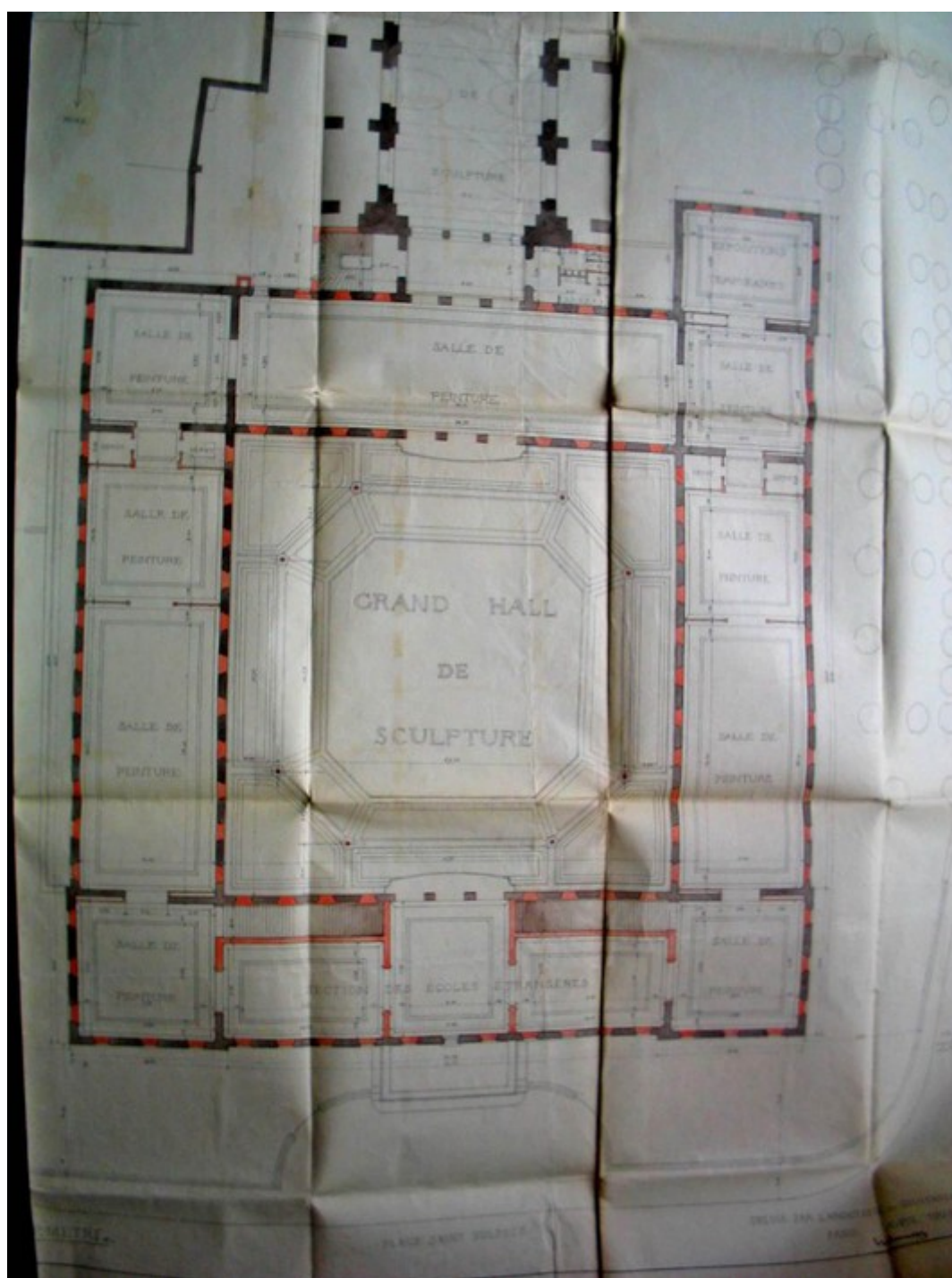


Illustration 135: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg », plan du premier étage, 14 avril 1909 (Arch. nat., F21 6108).

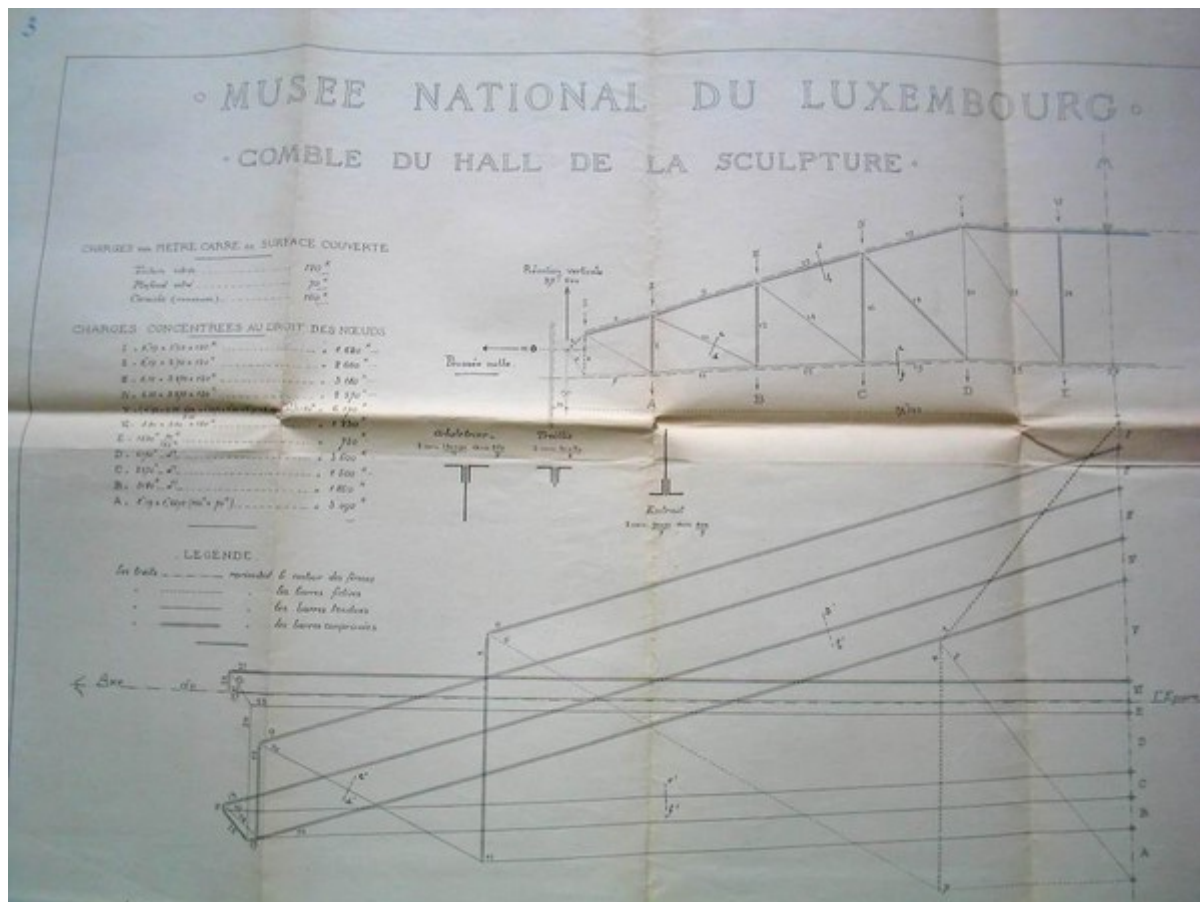


Illustration 136: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Comble du hall de la sculpture », coupes et détails techniques, 14 avril 1909 (Arch. nat., F21 6108).

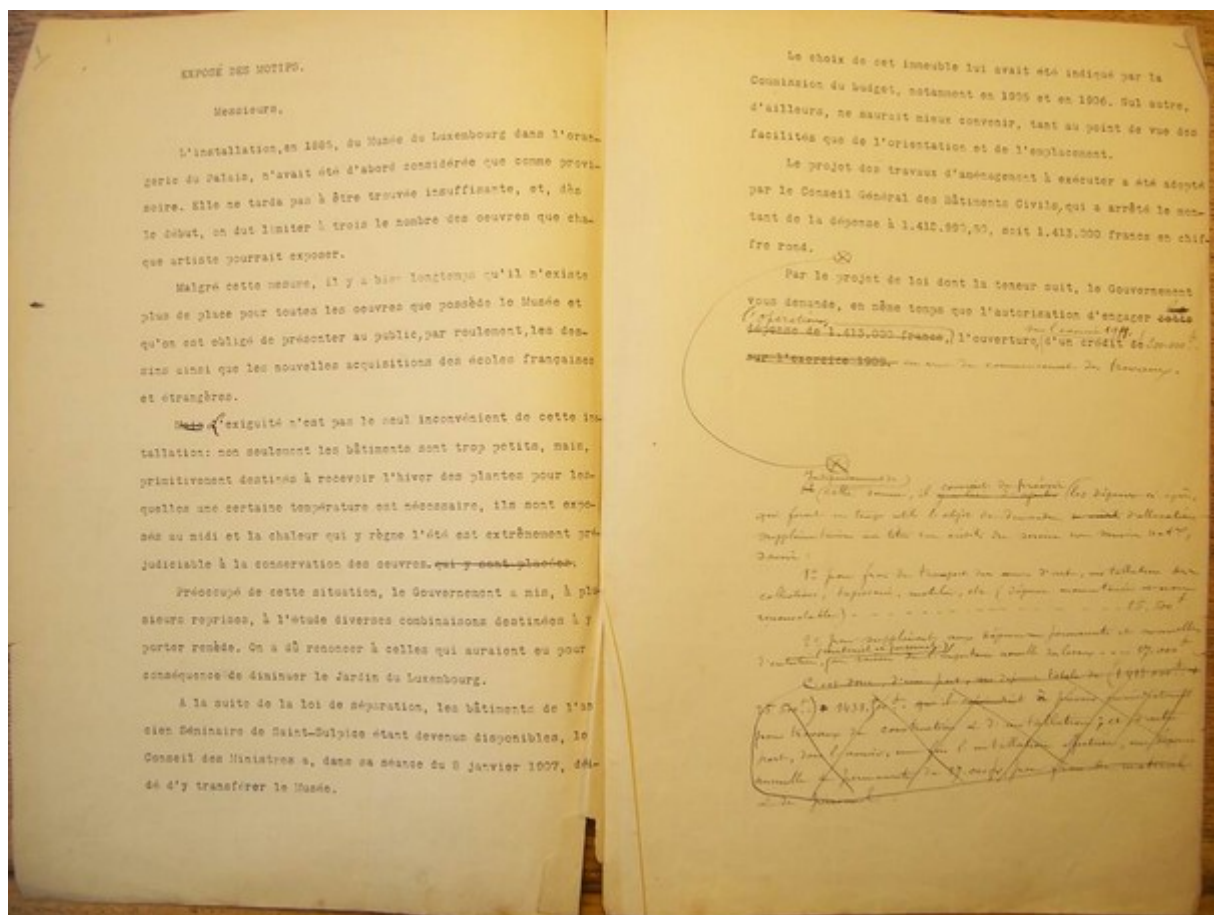


Illustration 137: Joseph Caillaux et Gaston Doumergue, « Projet de loi relatif au transfert du Musée du Luxembourg à l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », 14 juin 1909, avec corrections et additions postérieures probablement de la main de Louis-Lucien Klotz ou de Théodore Steeg (Arch. nat., F21 6109).

PROJET DE LOI

Le Président de la République Française

DECHÈTE:

Le projet de loi dont la teneur suit sera présenté à la
Chambre des Députés par le Ministre de l'Instruction publique et
des Beaux-Arts et par le Ministre des Finances, qui sont chargés
d'en exposer les motifs et d'en soutenir la discussion:

Article 1er.

Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts est
autorisé à engager pour ^(transférer au Musée du Luxembourg d'indemnité) l'ancien Séminaire de Saint-Sulpice, une dépense qui ne pourra
excéder la somme totale de un million quatre cent treize mille
francs (1.413.000 fr.)

Article 2.

Il est ouvert au Ministre de l'Instruction publique et des
Beaux-Arts, en addition aux crédits alloués par la loi de finances
du 24 décembre 1909 et par les lois spéciales, un crédit extraordi-
naire de 200.000 francs qui sera inscrit au budget du Ministère de
l'Instruction publique et des Beaux-Arts (2ème section) à un cha-
pitre portant le n° et intitulé: "Séminaire de Saint-Sulpice"
Luxembourg ^(ancien Séminaire de Saint-Sulpice)

Article 3.

Il sera pourvu au crédit extraordinaire ci-dessus au moyen
des ressources générales du budget de l'exercice 1909.
Fait à Paris, le 1911

Par le Président de la République Française:
Le Ministre de l'Instruction Publique Le Ministre
et des Beaux-Arts, des Finances,

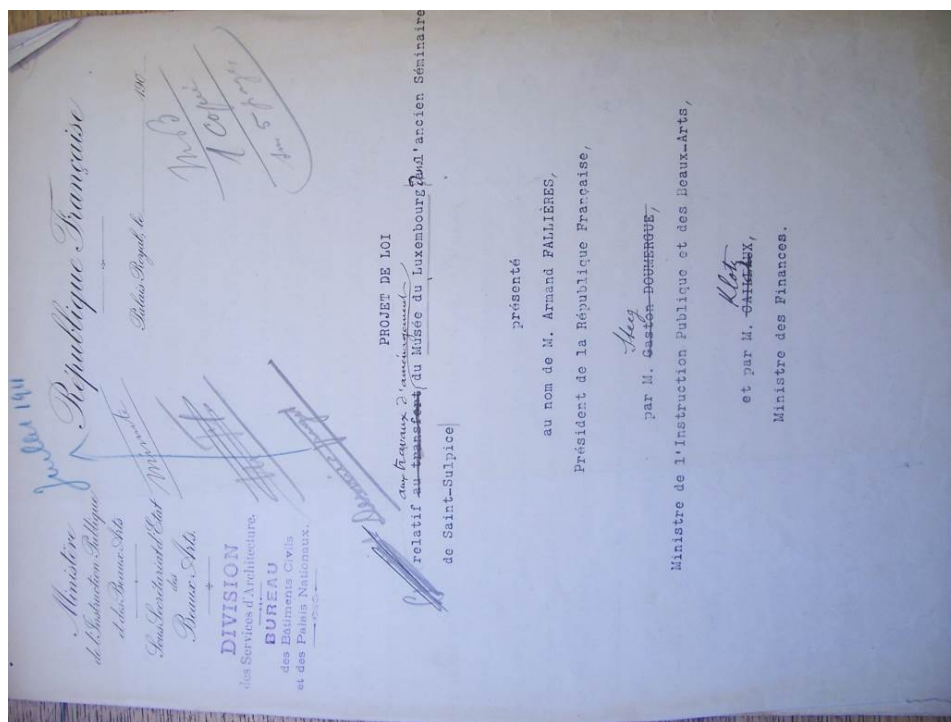


Illustration 138: Louis-Lucien Klotz et Théodore Steeg, « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », version préparatoire (version du projet de loi du 14 juin 1909 revue et corrigée), s.d. [juillet 1911], (Arch. nat., F21 6109).

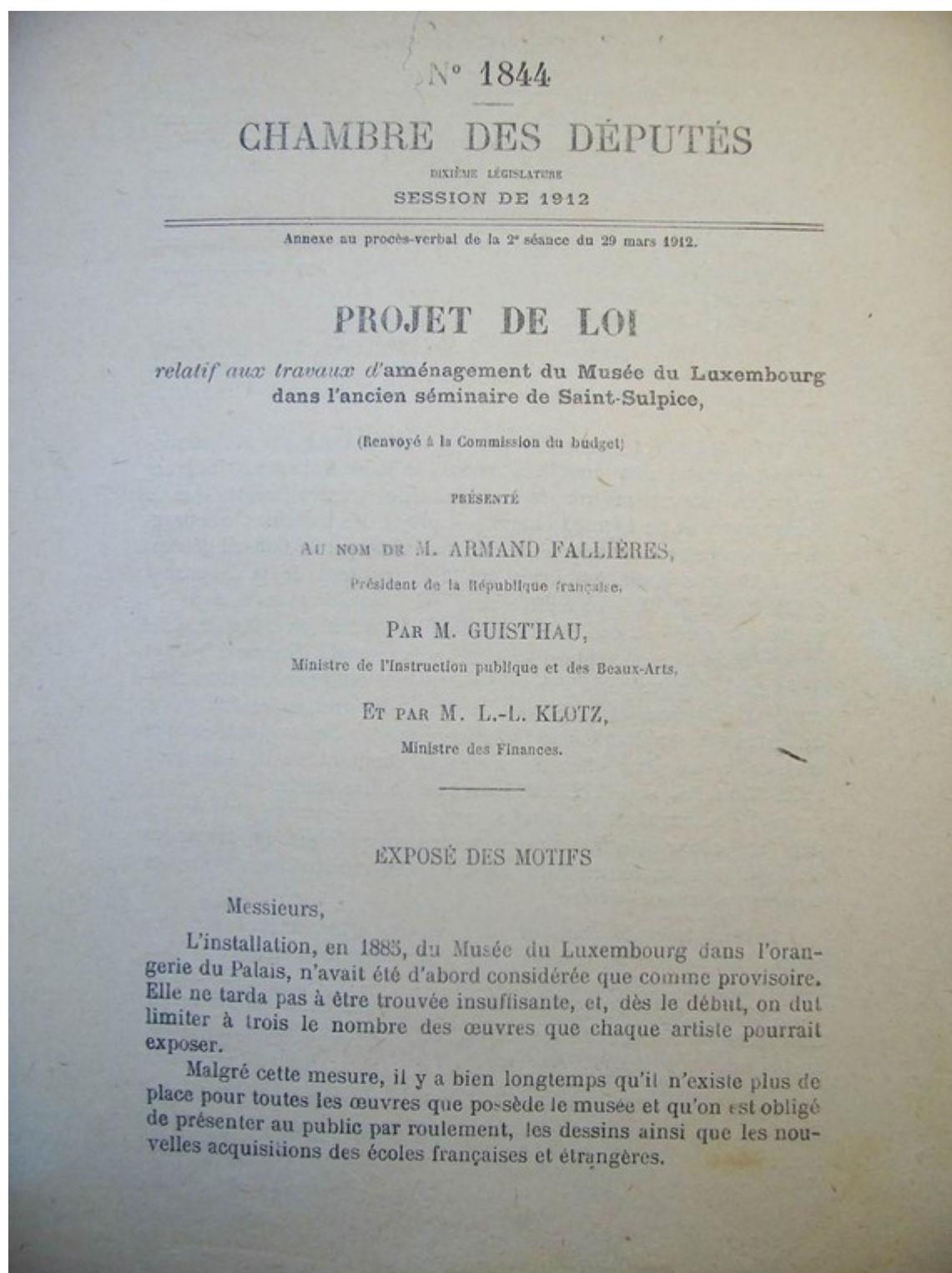


Illustration 139: Camille Guisthau et Louis-Lucien Klotz, « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°1844 au procès-verbal de la 2e séance du 29 mars 1912 (Arch. nat., F21 6109).

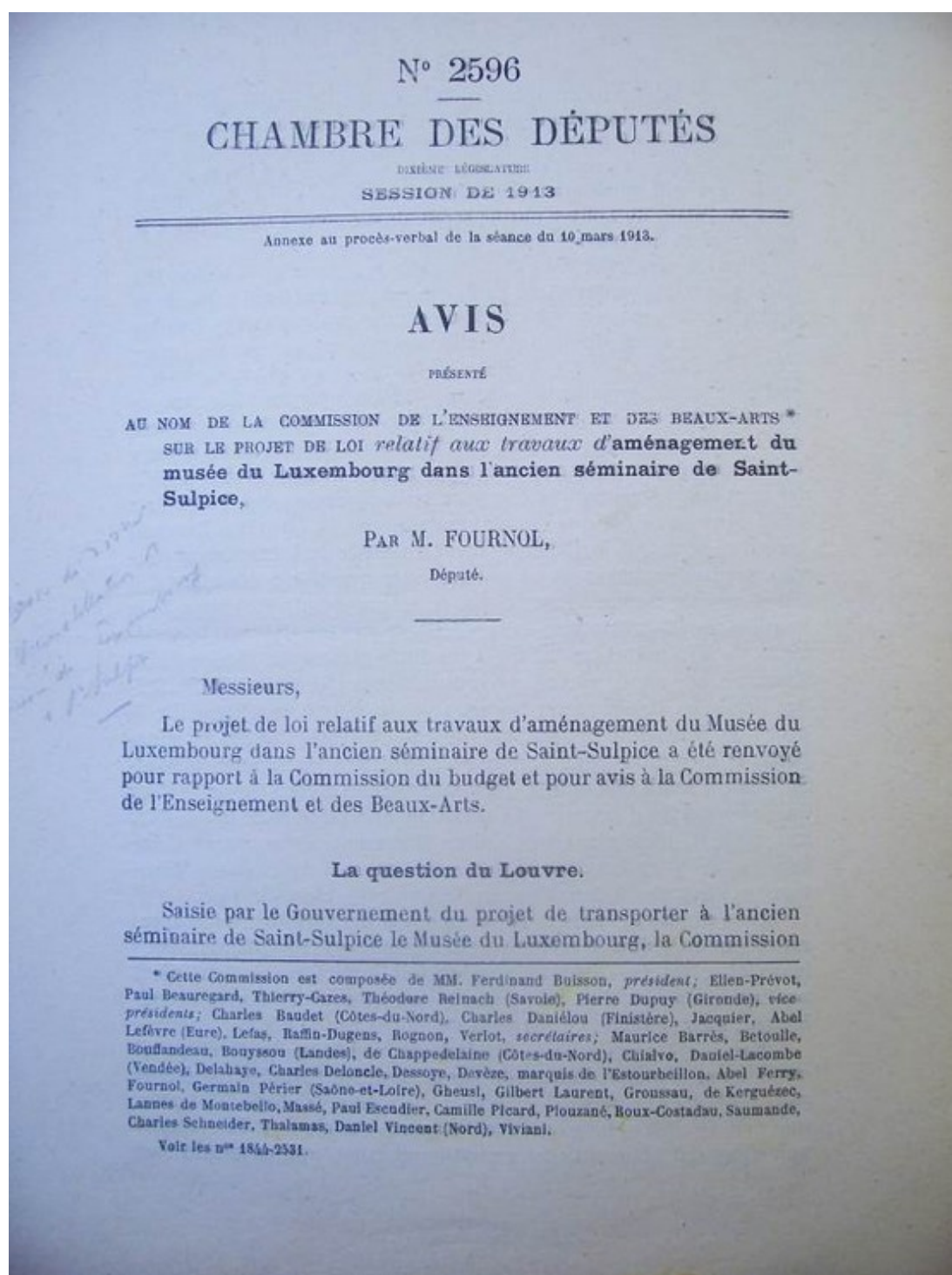


Illustration 140: Étienne Fournol, « Avis présenté au nom de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts sur le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2596 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 mars 1913 (Arch. nat., F21 6109).

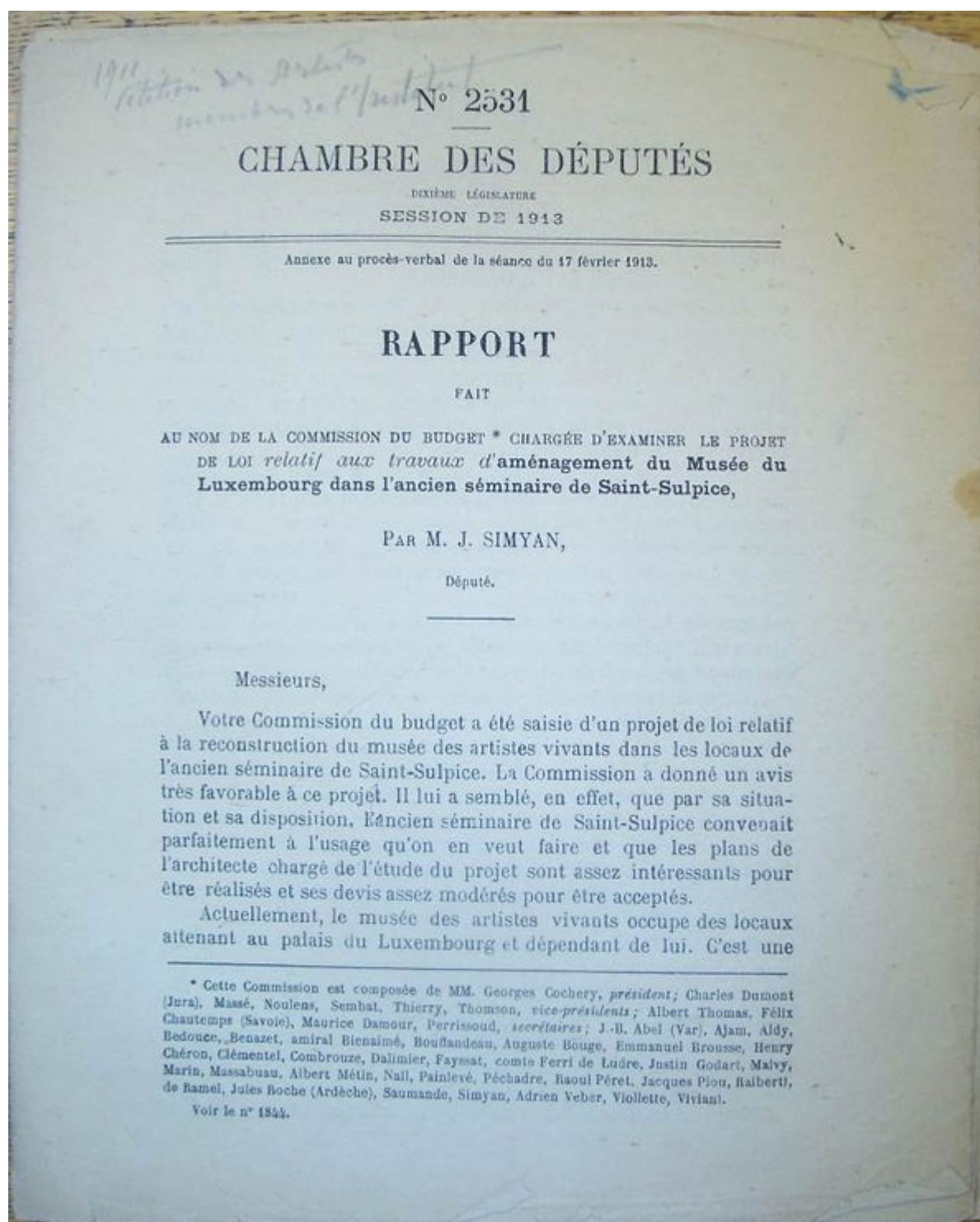


Illustration 141: Julien Simyan, « Rapport fait au nom de la commission du Budget chargée d'examiner le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2531 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 17 février 1913 (Arch. nat., F21 6109).

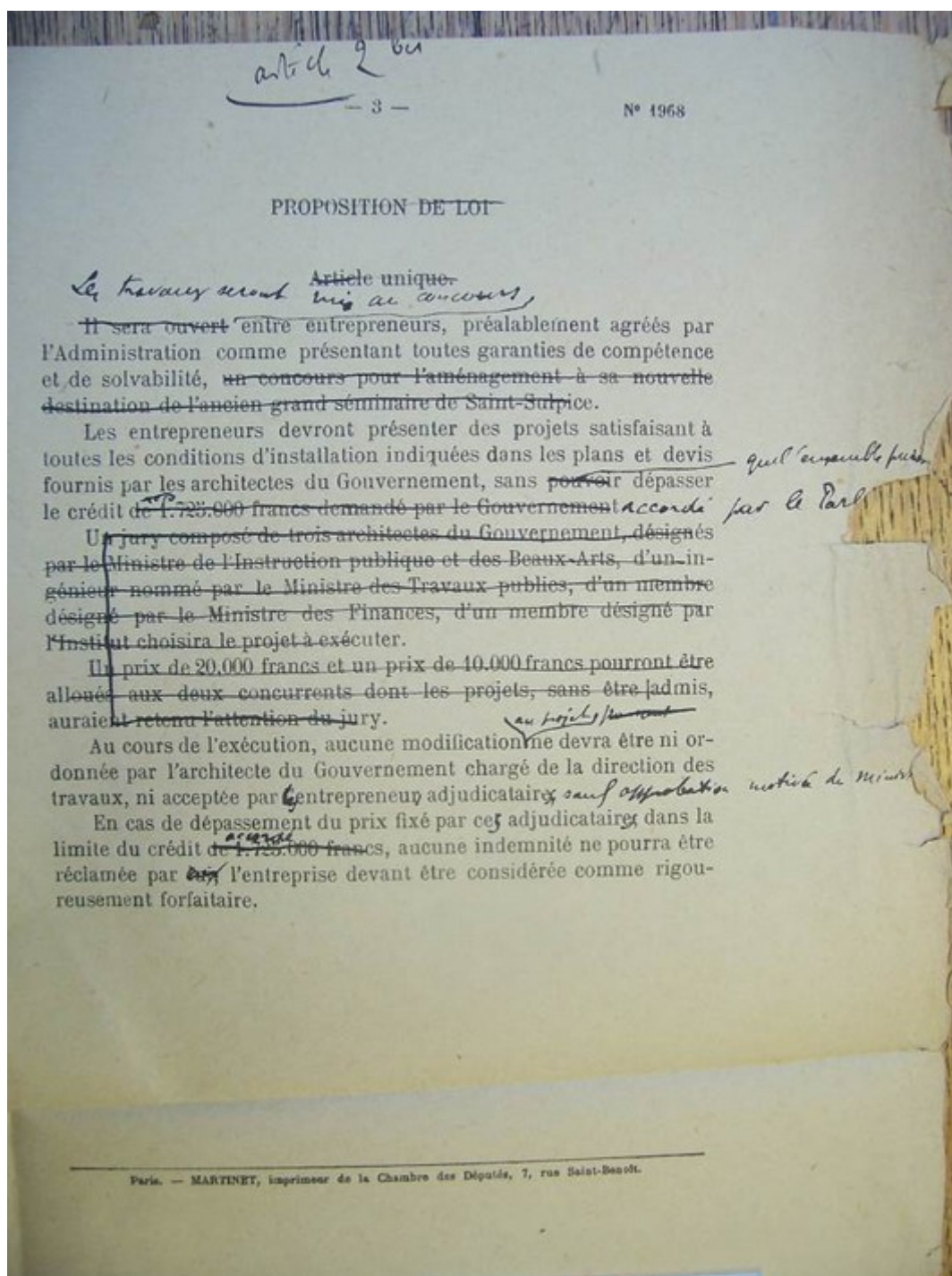


Illustration 142: Louis Marin, « Proposition de loi tendant à appliquer à la transformation de l'ancien grand séminaire de Saint-Sulpice en Musée national ou en Ministère des Finances la méthode de l'adjudication au concours », annexe n°1968 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 juin 1912, tirage avec corrections manuscrites probablement de la main de Louis Marin lui-même (Arch. nat., F21 6109).

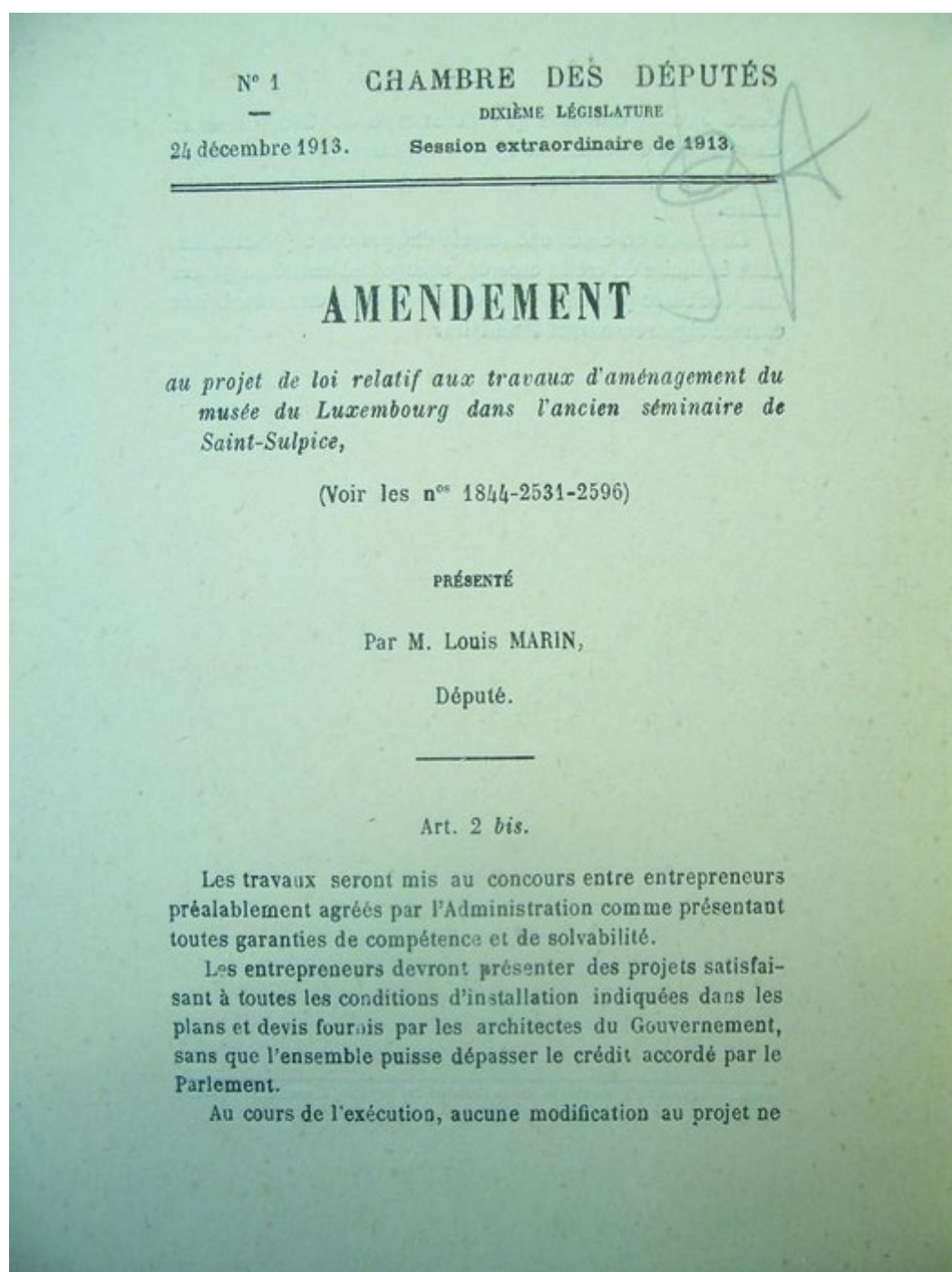


Illustration 143: Louis Marin, « Amendement au projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », séance de la Chambre des députés du 24 décembre 1913 (Arch. nat., F21 6109).



Les Soussignés, habitants du quartier de l'Odéon, prient les Pouvoirs Publics de vouloir bien hâter l'installation du Musée National du Luxembourg dans les locaux qu'une décision de principe lui a affectés depuis de longs mois déjà.

M. Dande 2 pl. St Sulpice Ch. Lamy Elguille
M. Marchais 38 St Sulpice Marchais 17 Rue Servandoni

M. Charmin Capissier 10 bis Rue Servandoni

Camas M^d de vin 8 Dec St Sulpice :

Recond 22 rue des Canettes Lestre 4 rue du carrefour

Pauvillon Epicerie Rue des Canettes 21

Buland tabac rue des Canettes 20

G. Mourin cuisinier 36 rue St Sulpice

Delort représentant de Commerce 21 rue des Canettes

Picot 23 rue Guispre (charbonnier) M. L. 4 rue du carrefour

Cottreau Albert employé 21 Rue des canette

Louis Massicot Typographe 14, rue des Canettes.

M. Jannin 19 Rue Guispre

Glossing 8 Place St Sulpice Van G. employé

M. Perroux 20 rue des Canettes

Breitel Restaurateur 5, Rue Férou.

Du Bois Tailleur 11 Rue des Canettes

Cette pétition sera présentée aux Pouvoirs Publics par les soins du Comité Républicain de l'Odéon.

Illustration 144: Pétition adressée aux pouvoirs publics par le Comité républicain du quartier de l'Odéon, mars 1909, signatures ci-dessus) et texte (page suivante) (Arch. nat., F21 6109).



Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat
aux Beaux-Arts.

Nous avons l'honneur de soumettre à votre
bienveillante attention les raisons pour lesquelles
nous demandons instamment l'aménagement de
l'immeuble St-Hippolyte en Musée des artistes contemporains.

La nouvelle destination de cet immeuble avait
été décidée au moment de la séparation des Eglises
et de l'Etat.

De longs mois se sont passés depuis cette époque.
Malgré cela, cet édifice peu esthétique est resté vide
inutile et par conséquent porte atteinte aux
intérêts des habitants de notre quartier.

CLH
Son mauvais état de propreté cause de la place
déjà peu animée tous ceux qui pourraient
donner un peu de vie à cet endroit de Paris
qui mériterait cependant qu'on lui porte intérêt.

C'est pourquoi, Monsieur le Sous-Secrétaire d'Etat
le Comité républicain de l'Odéon s'est ému des
réclamations des habitants du quartier; et nous
venons vous prier de faire commencer ces travaux
aussi nécessaires qu'urgents.

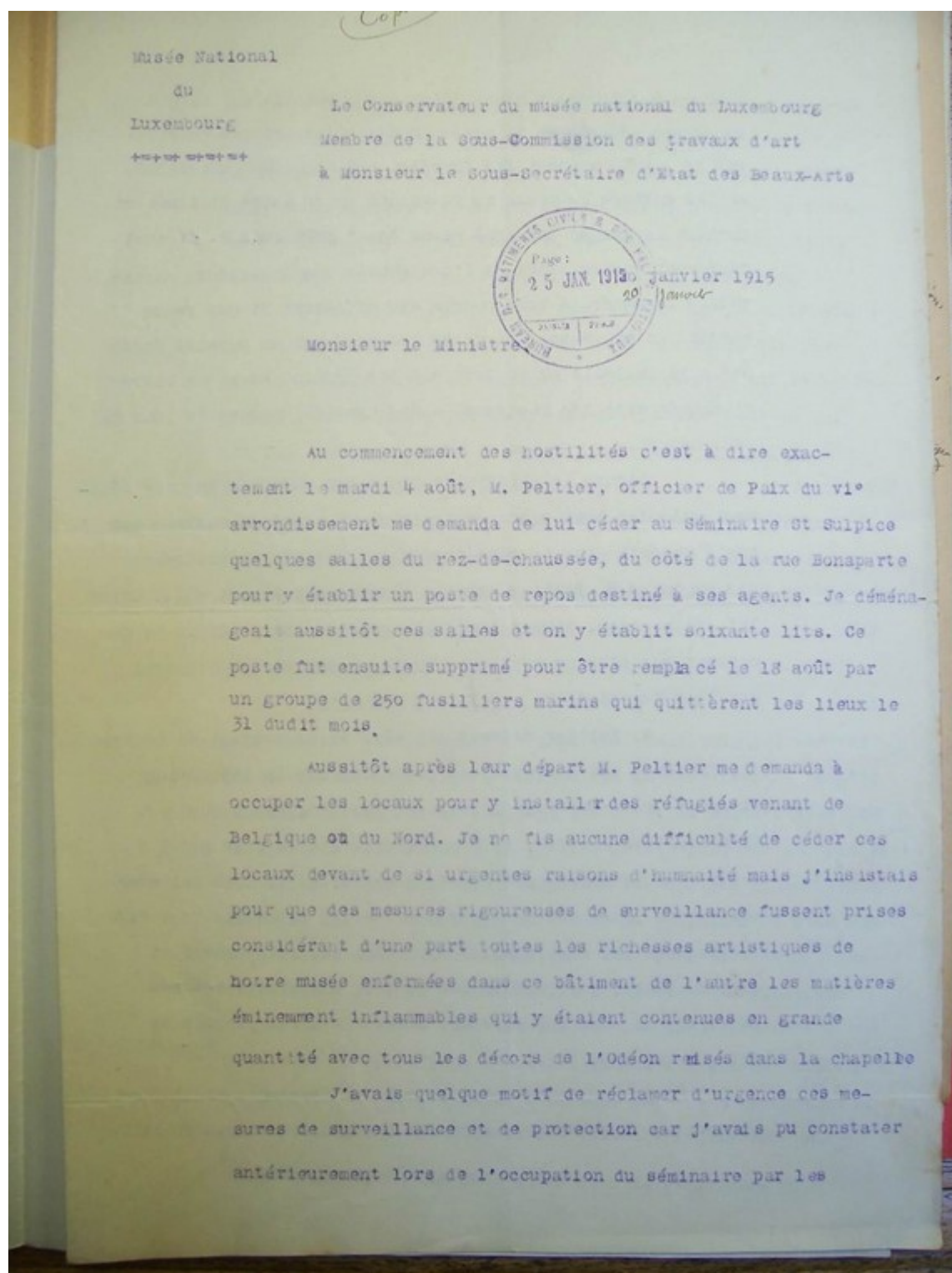


Illustration 145: Léonce Bénédict, rapport sur la situation du Musée dans le séminaire de Saint-Sulpice, 20 janvier 1915 (Arch. nat., F21 6109).

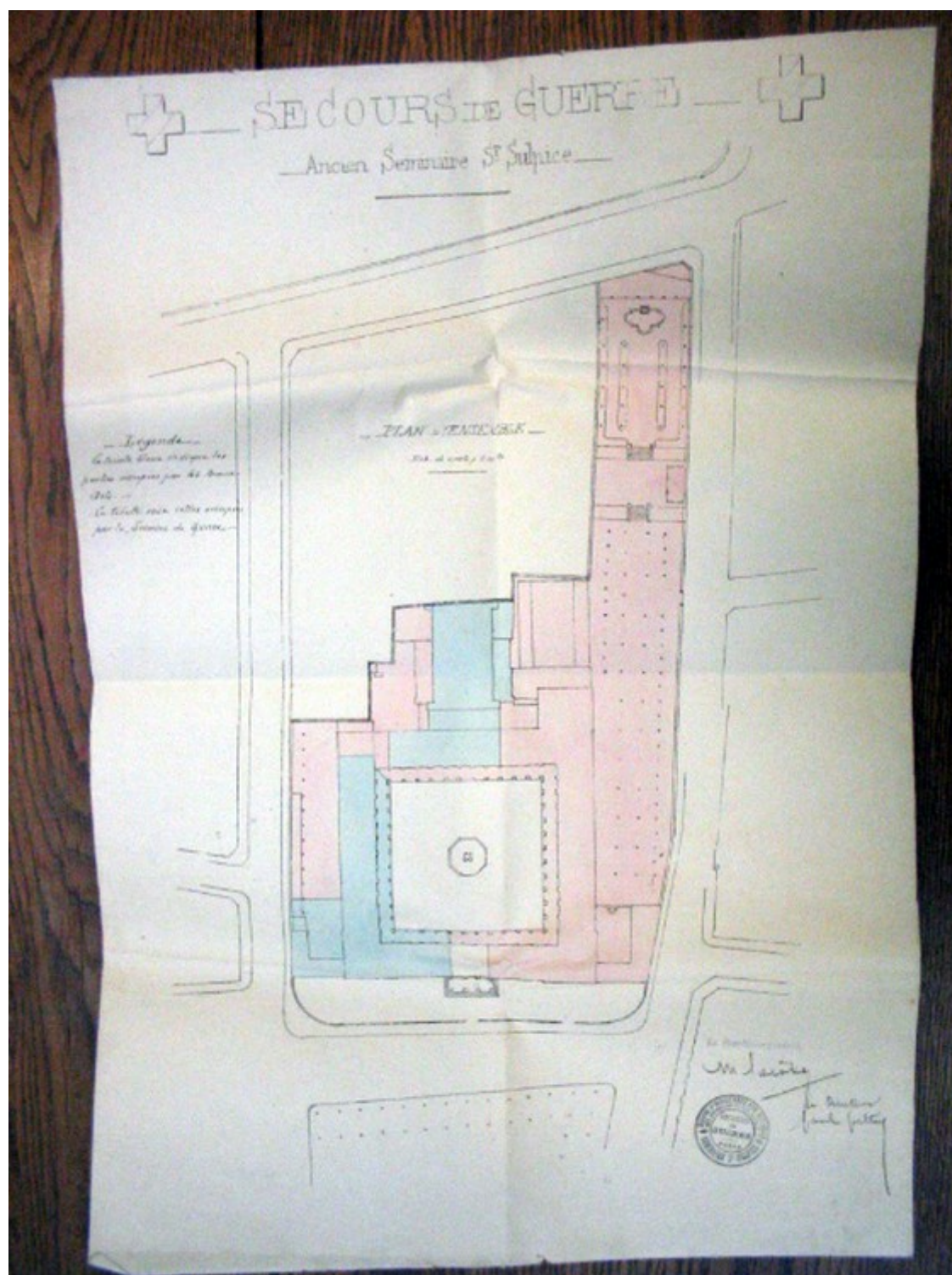


Illustration 146: « Secours de guerre, Ancien séminaire St-Sulpice », plan situant les parties occupées par la direction des Beaux-arts, en bleu, et celles occupées par le Secours de Guerre, en rose (Arch. Mus. nat., 2HH4).

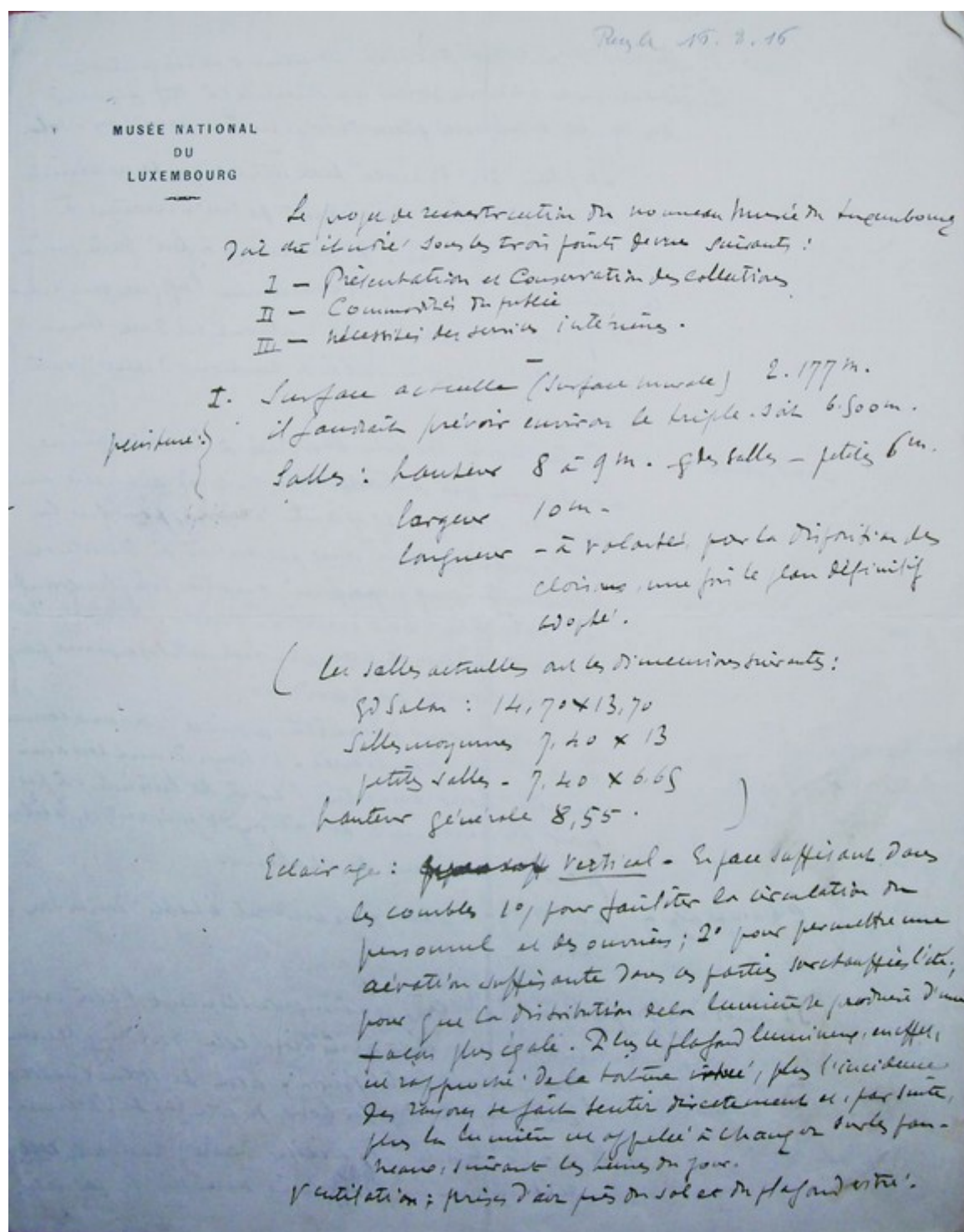


Illustration 147: Anonyme [Léonce Bénédict], note sur le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains libres de l'hôtel Biron, 16 août 1916, 4 p. manuscrites (Arch. nat., F21 6029).

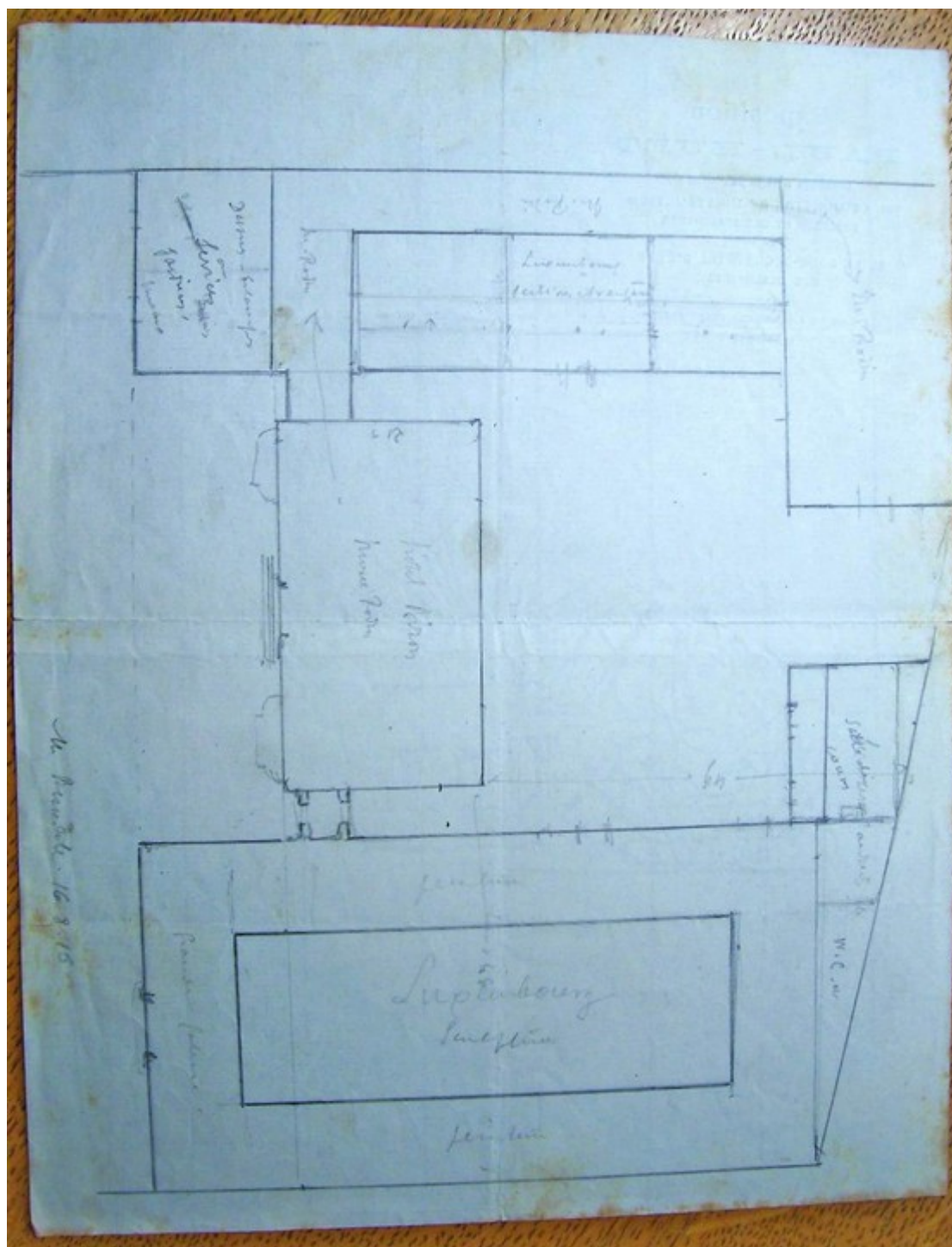


Illustration 148: Henri Eustache d'après Léonce Bénédicté ?, plan schématique à main levée de l'hôtel Biron, avec bâtiments destinés au musée du Luxembourg, 16 août 1916 (Arch. nat., F21 6029).

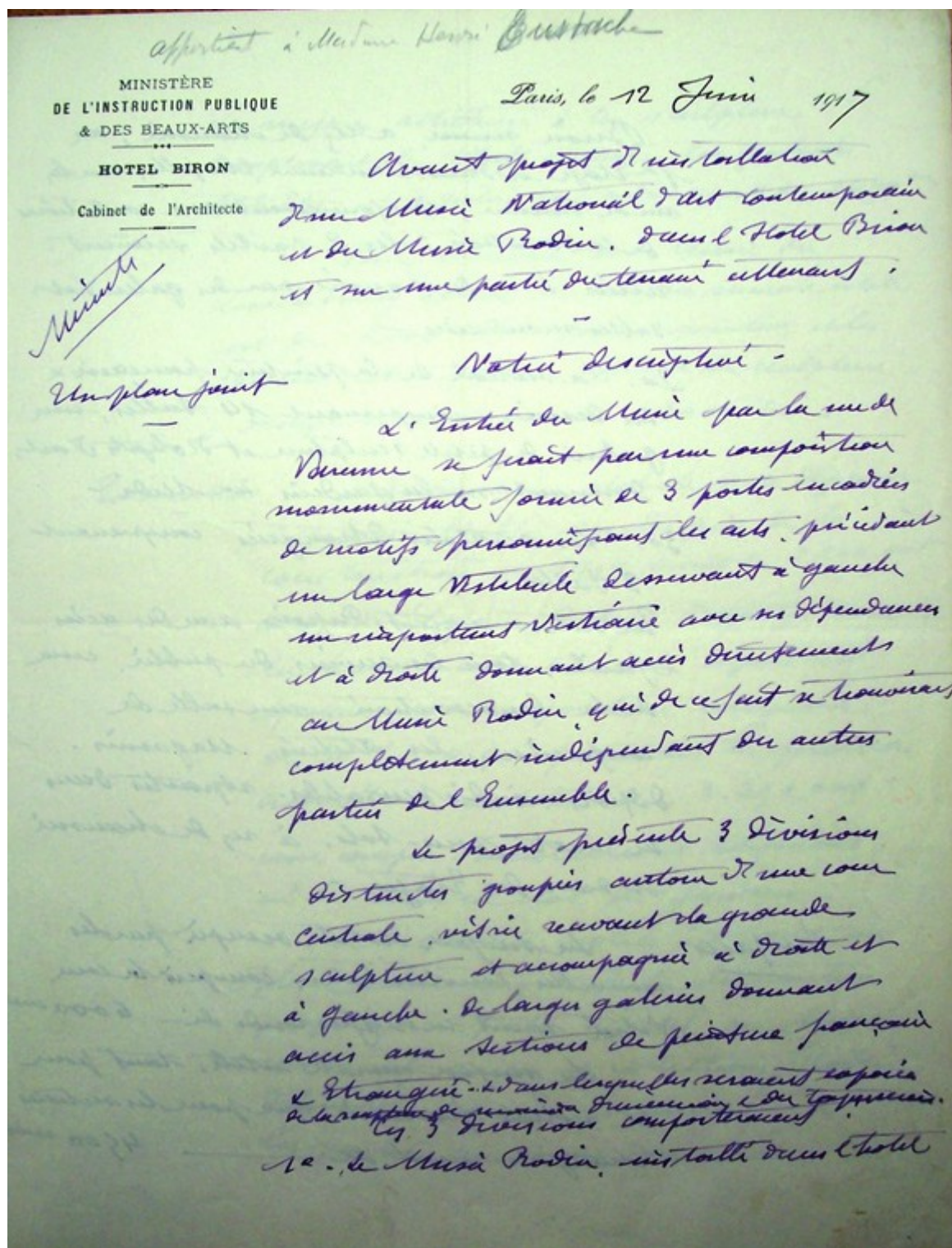


Illustration 149: Henri Eustache, « Avant-projet d'installation d'un Musée national d'art contemporain et du Musée Rodin dans l'Hôtel Biron et sur une partie du terrain attenant », notice descriptive, 12 juin 1917 (Arch. nat., F21 6029).

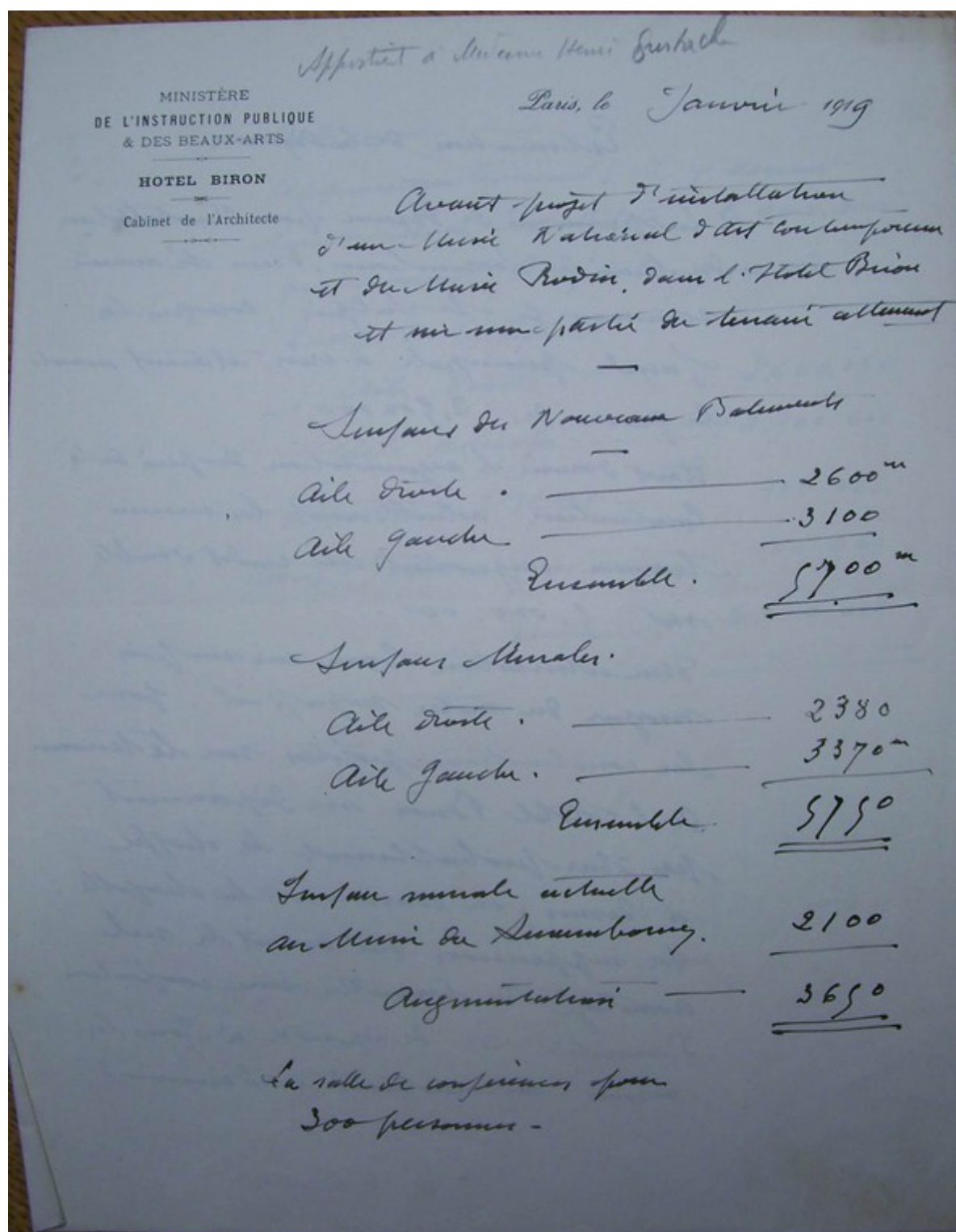


Illustration 150: Henri Eustache, « Avant-projet d'une installation d'un musée national d'art contemporain et du musée Rodin dans l'hôtel Biron et sur une partie du terrain attenant », notice descriptive, janvier 1919 (Arch. nat., F21 6029).

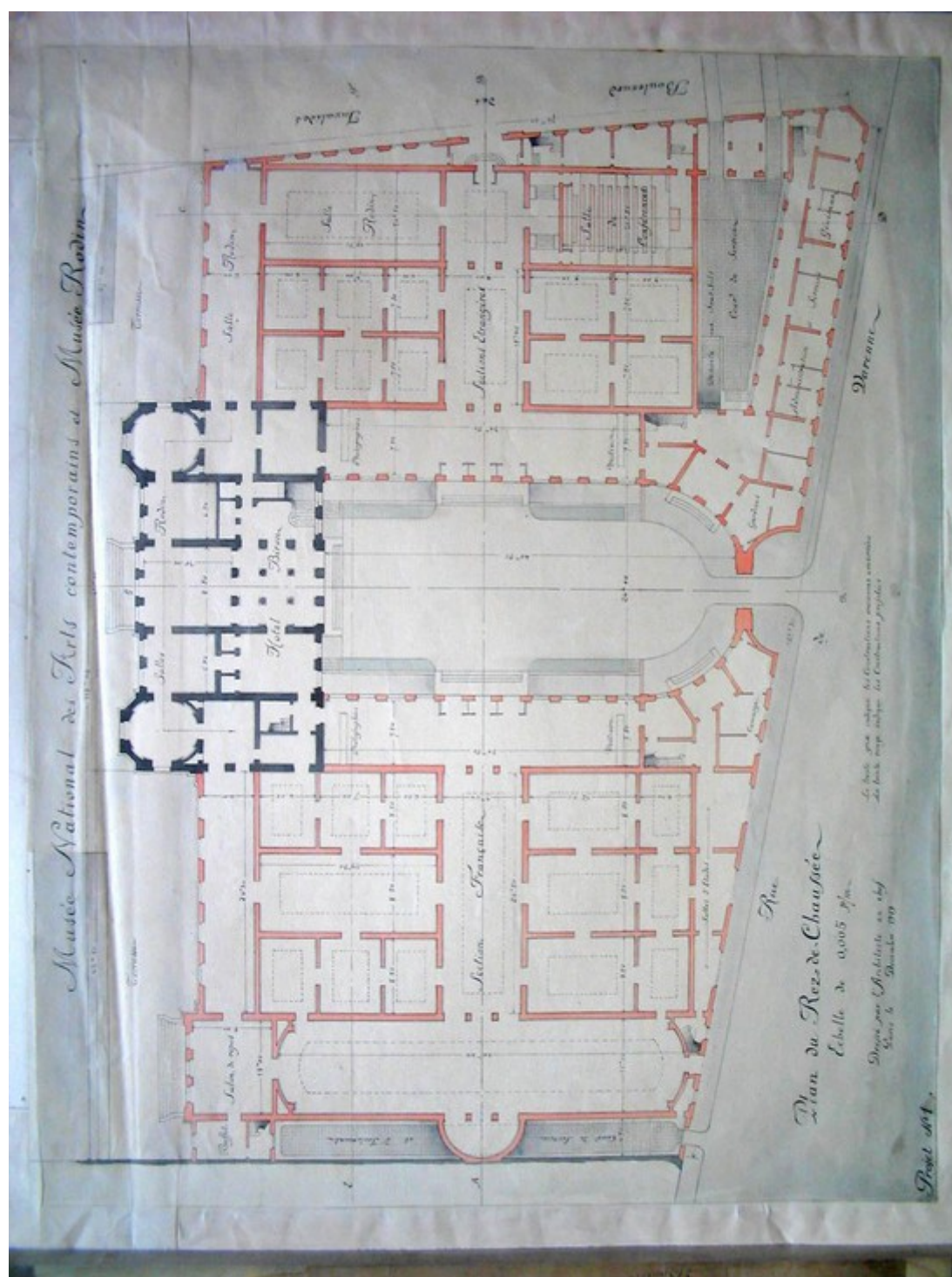


Illustration 152: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Plan du rez-de-chaussée », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/60).

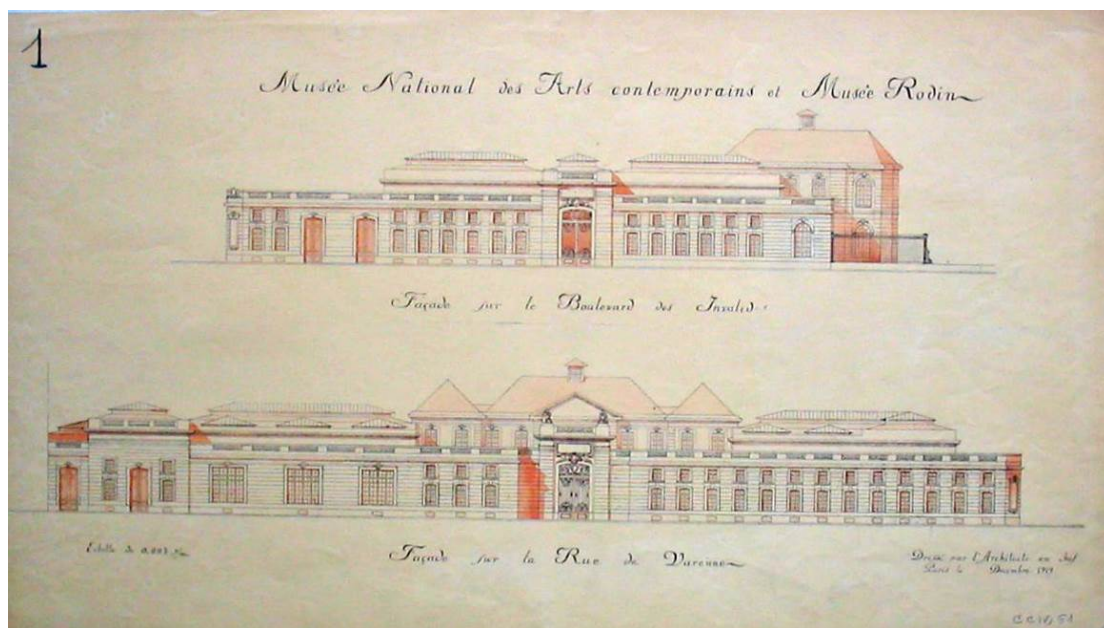


Illustration 153: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Façade sur le Boulevard des Invalides. Façade sur la rue de Varenne », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/61).

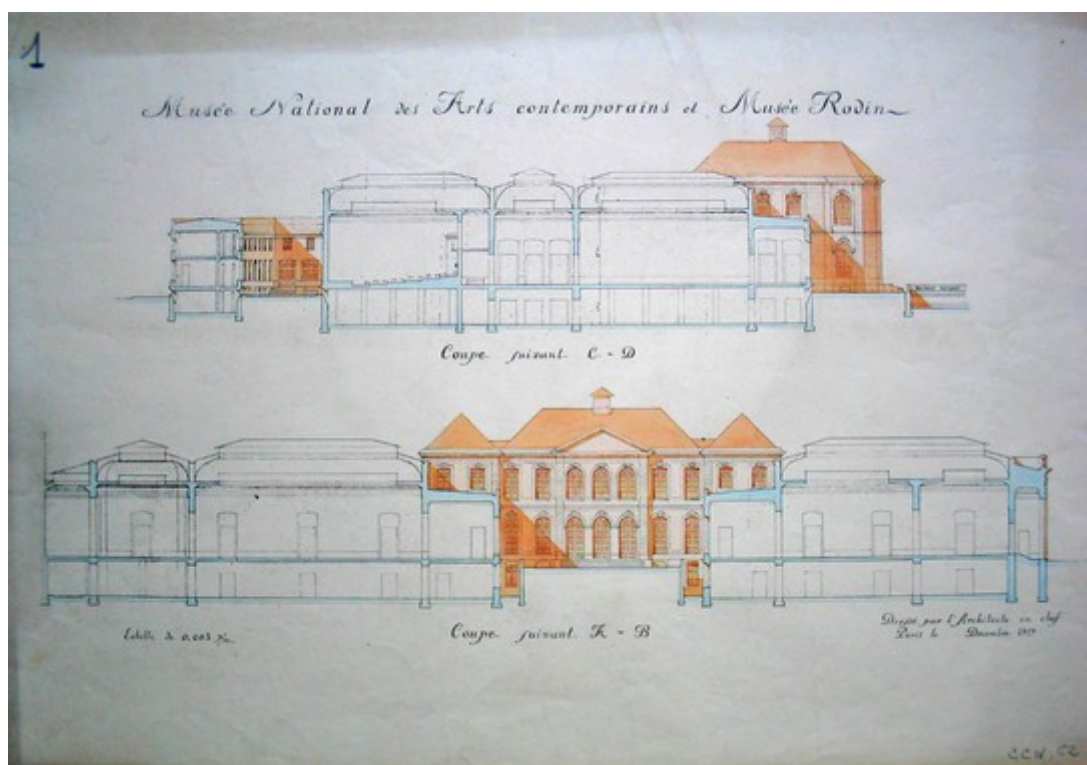


Illustration 154: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Coupe suivant A–B. Coupe suivant C–D », décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/62).

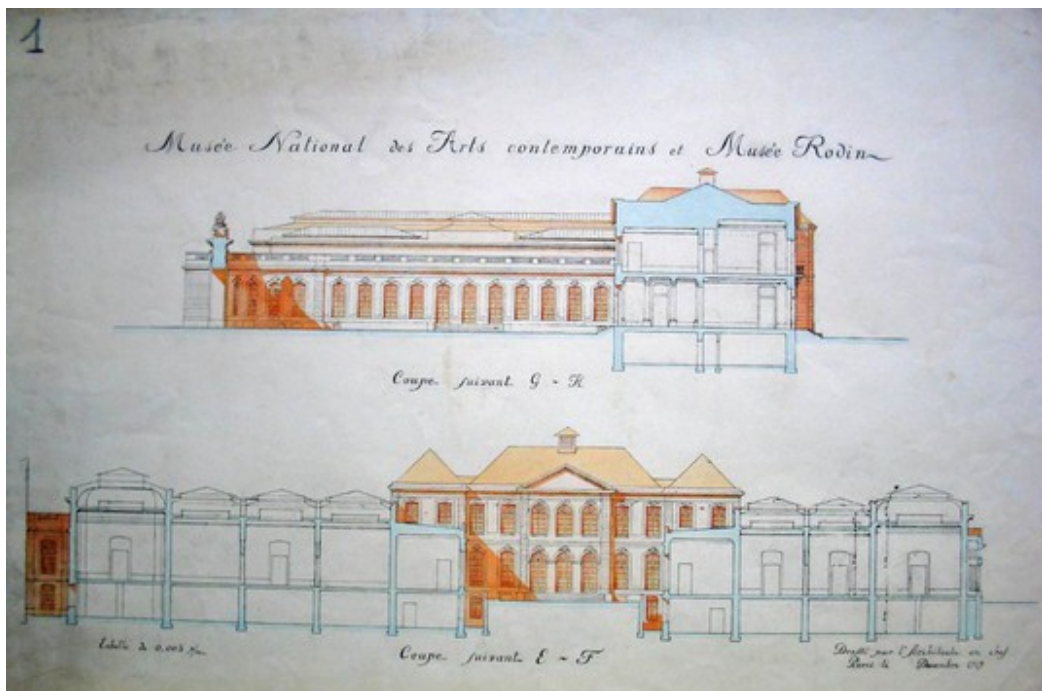


Illustration 155: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Coupe suivant E-F. Coupe suivant G-H », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/63).

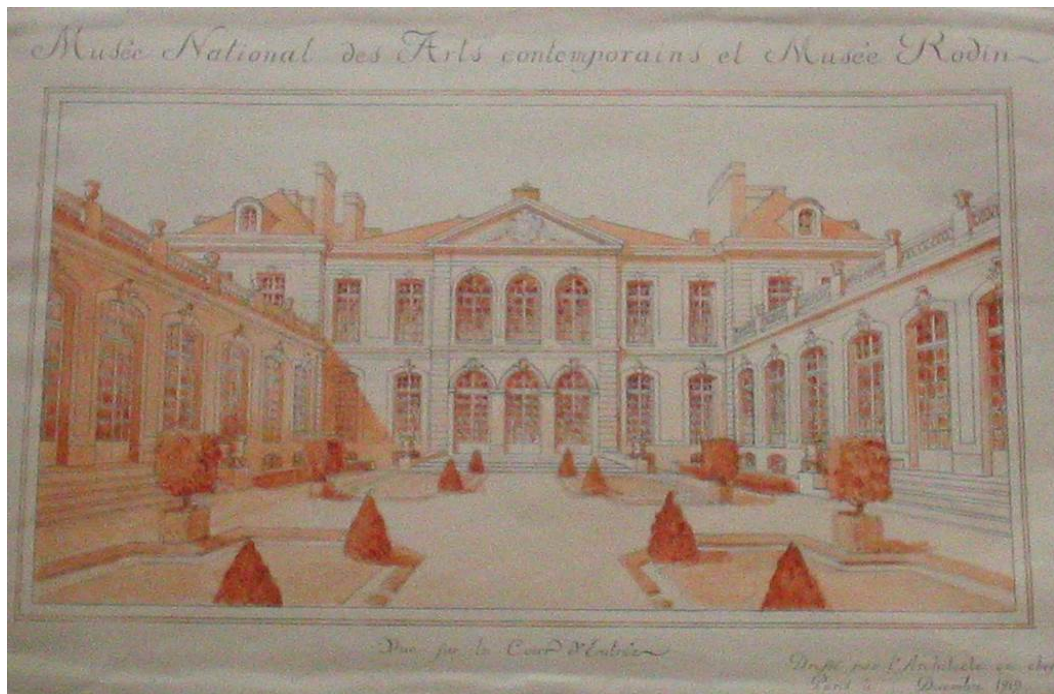


Illustration 156: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue sur la cour d'entrée », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/60).

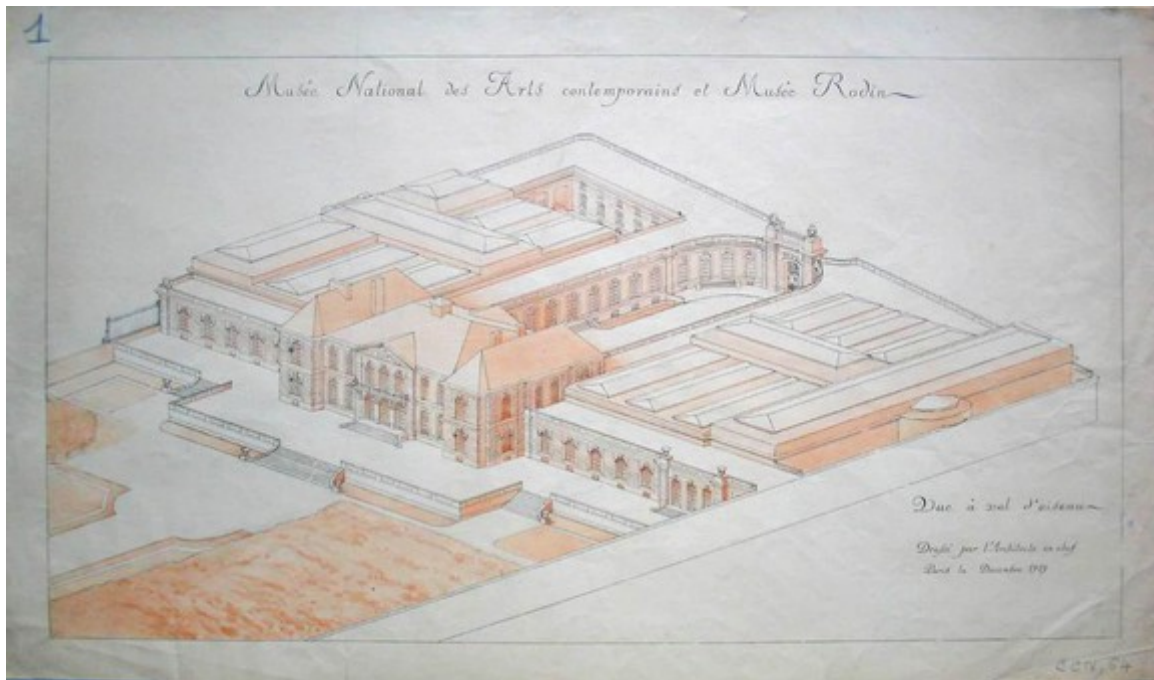


Illustration 157: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue à vol d'oiseau », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/64).

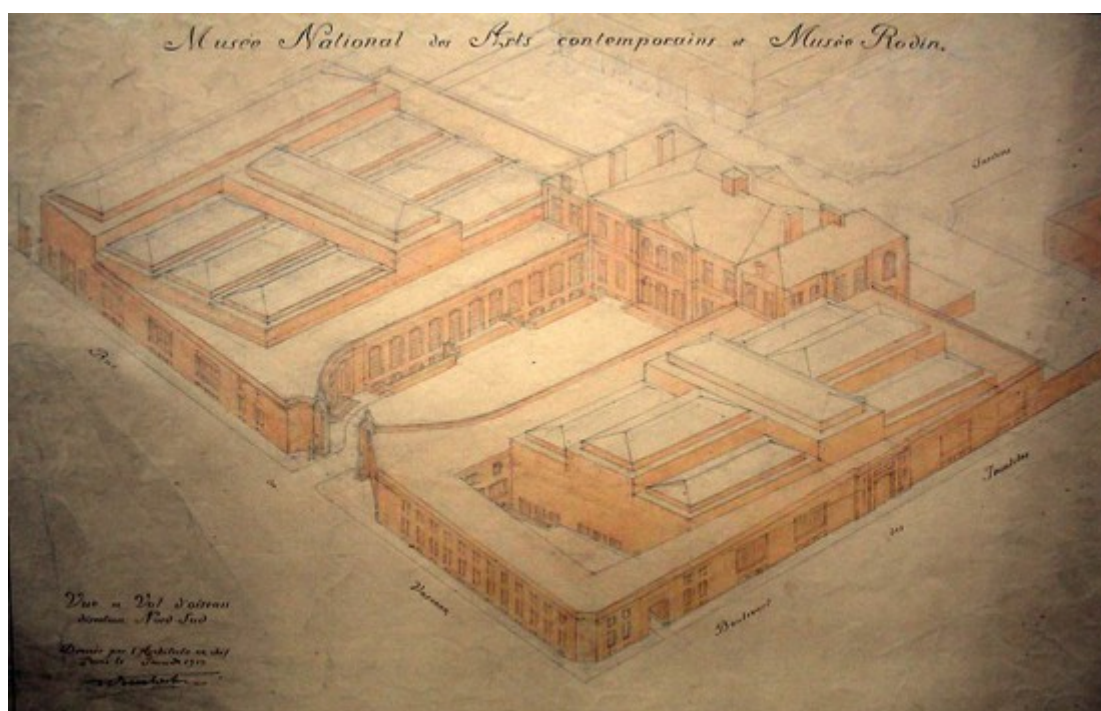


Illustration 158: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue à vol d'oiseau direction Nord-Sud », avant-projet n°1, janvier 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/59).

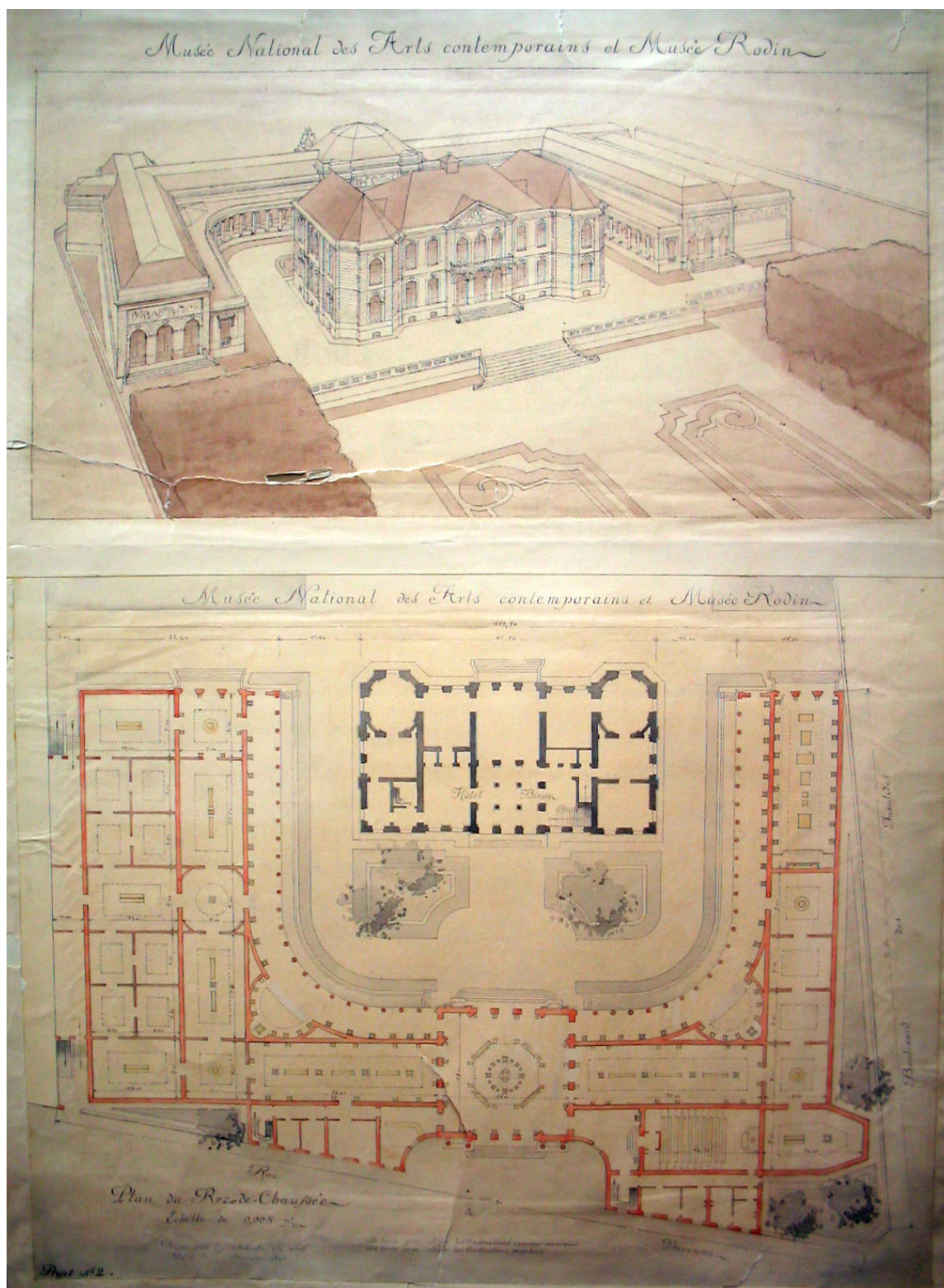


Illustration 159: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Plan du rez-de-chaussée » et vue à vol d'oiseau, avant-projet n°2, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/65).

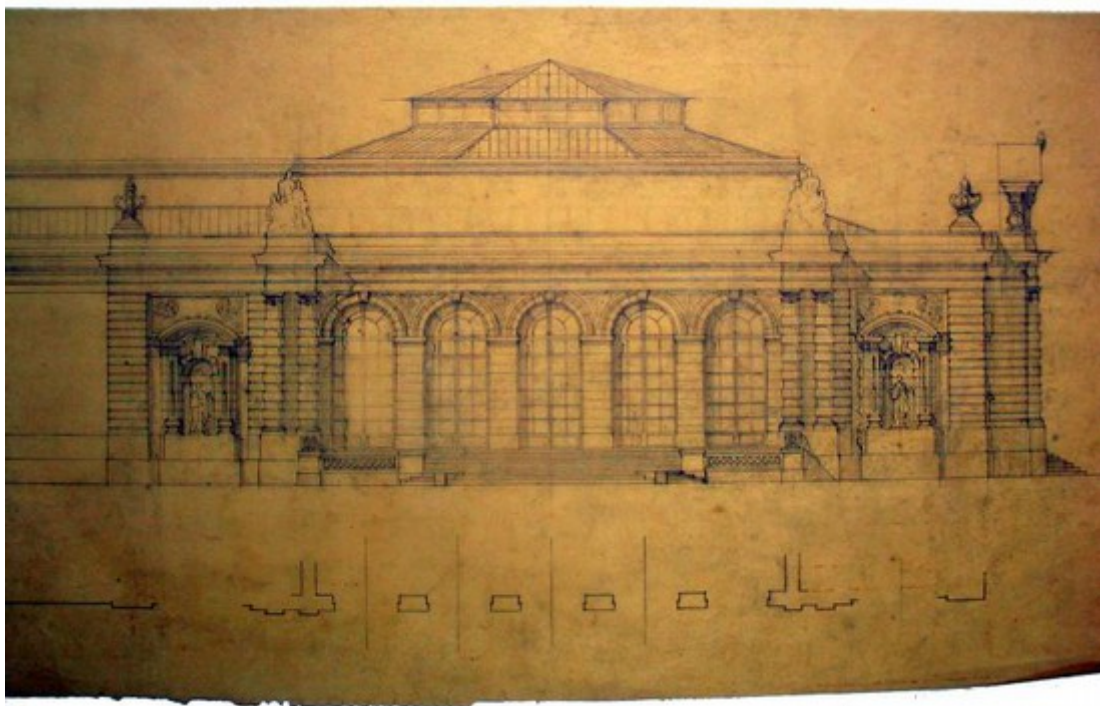


Illustration 160: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/66).



Illustration 161: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/67).

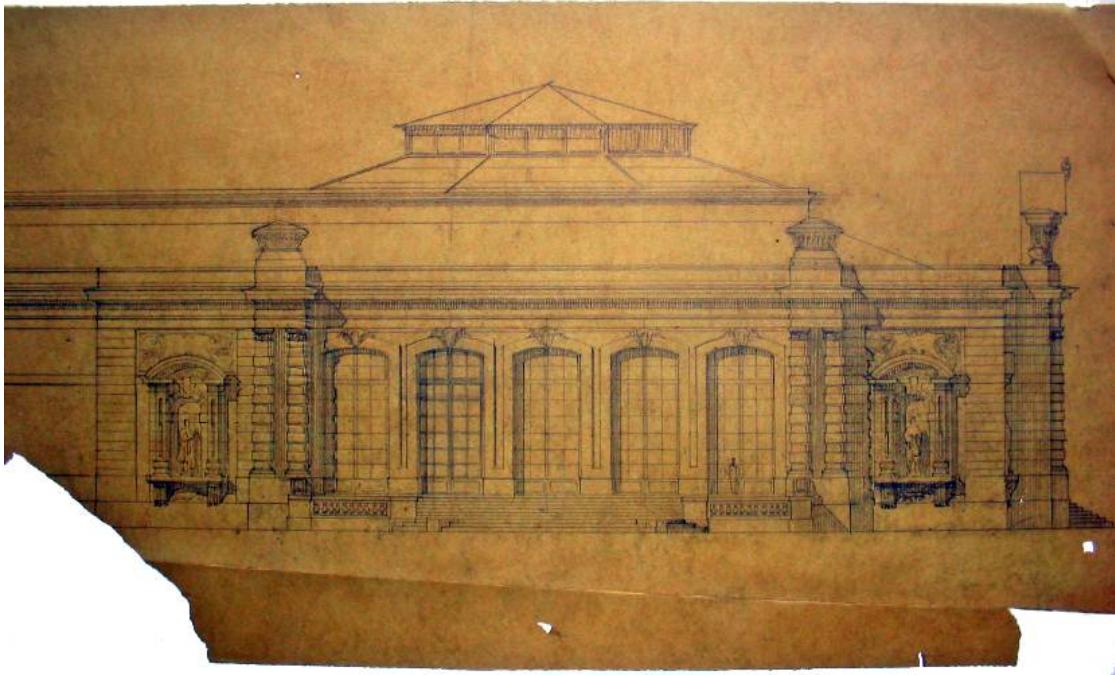


Illustration 162: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/68).

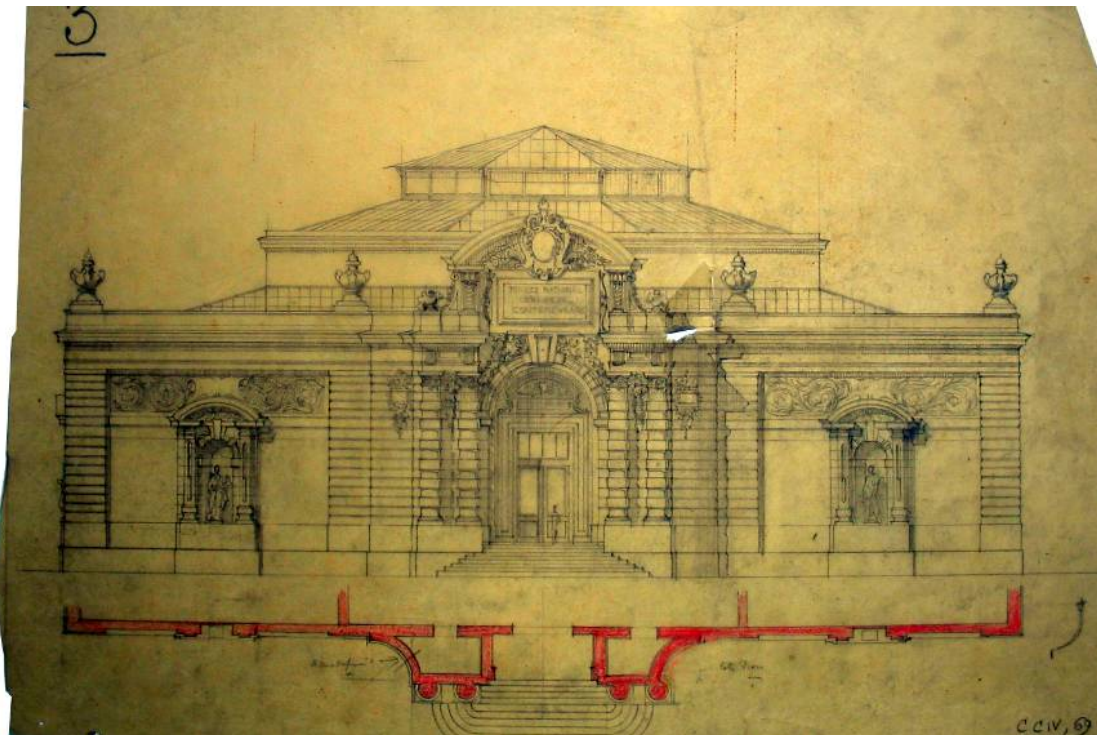


Illustration 163: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le boulevard des Invalides, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/69).

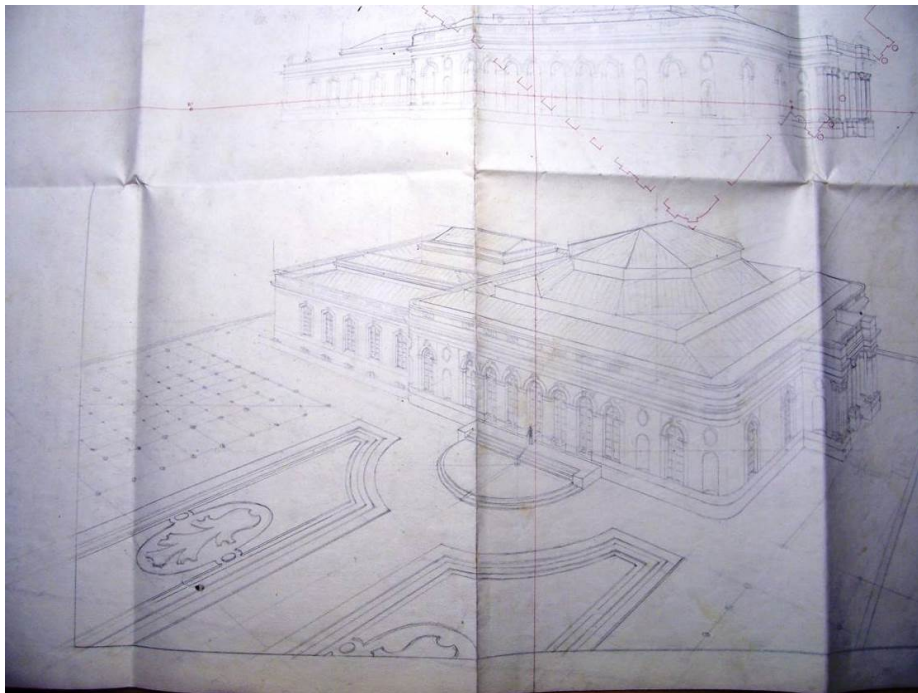


Illustration 164: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude de perspective à vol d'oiseau vers le sud, juillet 1920 (Arch. nat., F21 6029).



Illustration 165: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains », avant-projet n°3, vue à vol d'oiseau vers le sud, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/59).

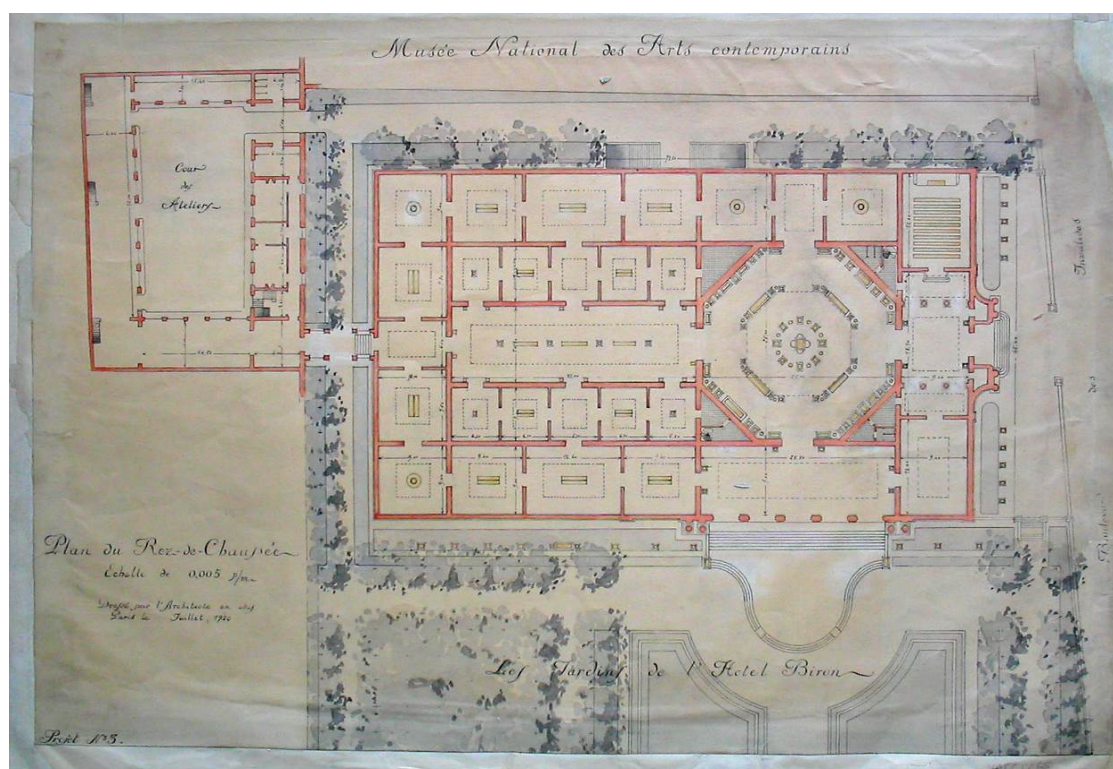


Illustration 166: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains. Plan du rez-de-chaussée », avant-projet n°3, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/59).

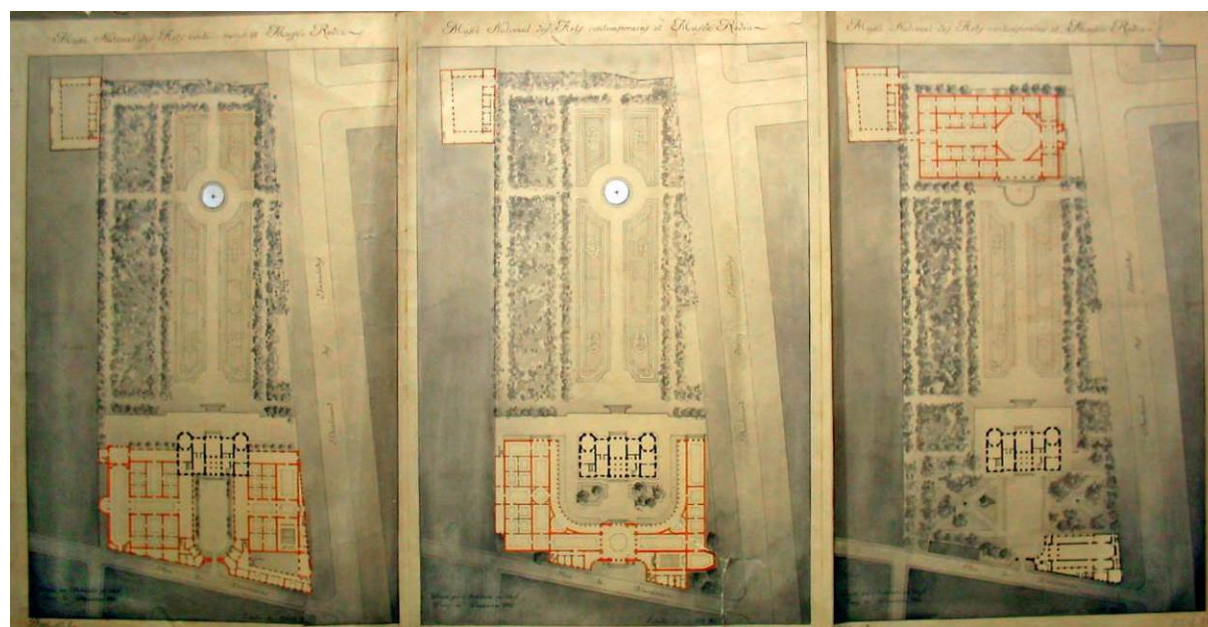


Illustration 167: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin », avant-projets 1, 2 et 3, plans d'ensemble, décembre 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/71).

Index

A

Adam, Robert.....129
 Agache, Alfred.....400
 Alary, Luc.....56 sv, 82, 119, 257, 265
 Alexandre, Arsène.....285 sv, 304 sv, 322, 350, 386
 Alphand, Adolphe.....108, 112 sv
 Alpy, Henri.....363
 André, Louis.....200 sv
 Arago, Emmanuel.....108 sv, 112
 Arago, Étienne.....74, 86, 91, 102 sv, 118, 120 sv, 132 sv, 137, 154, 156, 166 sv, 170 sv, 177, 199 sv, 203, 205, 215, 221, 228, 231, 234 sv, 242 sv, 257, 260 sv, 264, 266, 283, 307
 Arago, François.....108, 242
 Atget, Eugène.....409, 623
 Augagneur, Victor.....392
 Augé de Lassus, Lucien.....154

B

Banville, Théodore de.....145
 Barbet de Jouy, Jules.....56, 118
 Bardoux, Agénor.....105 sv
 Bartholomé, Albert.....400
 Barthou, Louis.....278, 280, 366
 Batbie, Anselme.....73, 151, 620
 Baudry, Paul.....80, 211, 432, 434
 Baze, Jean.....138
 Bazire, Edmond.....212, 218 sv, 223
 Bénédictine, Léonce.....22 sv, 25 sv, 39, 43, 67, 70, 102 sv, 121, 230, 232, 235 sv, 256 sv, 260 sv, 271, 309 sv, 312 sv, 323, 325 sv, 329 sv, 334 sv, 342, 349, 354, 356, 417
 Bérard, Léon.....390, 406, 439
 Béraud, Jean.....400
 Bérenger, René.....72
 Berger, Georges.....24, 33, 36, 65, 79 sv, 120, 124, 177 sv, 303, 432
 Berteaux, Maurice.....302
 Berthelot, André.....360
 Bethmont, Paul.....95, 115
 Bigard-Fabre, Édouard.....44, 80, 115, 151, 162 sv, 177, 308 sv, 329, 331, 430, 439
 Bigault de Boureuille, Louis.....95
 Blanc, Charles.....23, 25 sv, 54, 65, 70 sv, 101, 266
 Bonnat, Léon.....253 sv, 269, 271
 Both de Tausia, Pierre-Paul.....199
 Bourgeois, Firmin.....130
 Boussard, Jean-Marie.....381
 Bouvard, Joseph.....121, 299
 Bréban, Philbert.....141 sv, 148
 Briand, Aristide.....360, 365 sv
 Brousson, Jean-Jacques.....396, 432
 Brunet, Joseph.....153

C

Caillaux, Joseph.....94, 151, 366 sv, 371, 385 sv, 398, 625
 Caillebotte, Gustave.....255, 257 sv
 Caillebotte, Martial.....258, 270, 284, 287
 Camondo, Isaac de.....329, 357, 394 sv
 Cardaillac, Étienne de.....85, 95
 Carnegie, Andrew.....350, 430
 Carnot, Hippolyte.....151
 Carnot, Sadi.....108, 113 sv, 123 sv, 127 sv, 134, 137 sv, 145, 151, 153, 155, 159, 162 sv, 271
 Casanova, Giacomo.....351
 Casaux, Léon.....343, 364, 432
 Casimir-Périer, Jean.....50 sv, 283, 627
 Castagnary, Jules.....102
 Cézanne, Paul.....262
 Champier, Victor.....82, 99, 105 sv, 113, 143, 148, 289, 427, 430, 432
 Chapuy, Jean.....67 sv
 Charle, Christophe.....143
 Charlerie, Firmin.....103, 432
 Chaumié, Joseph.....327 sv, 357
 Chennevières, Philippe de.....22 sv, 34, 38 sv, 46 sv, 53 sv, 78 sv, 83, 85 sv, 98, 102, 105 sv, 111, 117, 177, 260
 Chéron, Henry.....390, 442
 Christian, Arthur.....15, 392, 441, 456
 Cladel, Judith.....403
 Clarétie, Jules.....98, 341
 Clémenceau, Georges.....115, 365, 367, 385, 395, 398, 404, 406
 Clément-Janin, Noël.....250
 Clément, Charles.....99, 125, 141 sv, 146 sv, 213 sv, 217 sv, 221 sv
 Cléret, Ernest.....378
 Cochery, Georges.....367, 385 sv
 Cocteau, Jean.....402
 Combes, Émile.....346
 Comte, Jules.....38, 78, 129, 138, 272, 280, 282, 302, 308, 349, 429, 433, 454
 Constant-Dufeux, Simon-Claude.....54, 68
 Coubertin, Paul de.....74, 154
 Courajod, Louis.....118
 Couyba, Charles-Maurice.....305, 324, 349 sv, 357, 394 sv, 427, 439
 Cumont, Arthur de.....79

D

D'Estournelles de Constant, Jean.....407
 Dalimier, Albert.....392, 406
 Darcel, Henri.....54, 68, 154
 Dargenty, G. (Arthur d'Echérac, dit).....217
 Daumet, Honoré.....281, 291, 380 sv
 Davioud, Gabriel.....127
 Davis, Edmund.....397, 438, 465

De Gisors, Alphonse.....24, 26, 31 sv, 35, 45, 78,
123, 129, 157, 201, 215, 428, 620
De la Forge, Anatole.....244
Déandréis, Elisée.....319 sv, 325 sv, 341, 343 sv,
354, 356, 362 sv
Debussy, Claude.....403
Decloux, Jules.....272 sv
Degas, Edgar.....262
Dehn-Rotfelser, Heinrich von.....130
Delaborde, Henri.....44, 106
Delacroix, Eugène.....71, 260
Delahaye, Jules.....388, 390 sv, 399, 440
Delcassé, Théophile.....278
Delorme, Philibert.....89 sv, 97, 100 sv, 116, 152,
155, 157, 159 sv, 163, 165, 220
Delorme, René.....220
Delpeuch, Jean-Baptiste-Édouard.....329
Deruaz, Hippolyte 369 sv, 375 sv, 378 sv, 389 sv,
394, 397 sv, 423, 427, 624 sv
Deseilligny, Alfred.....73, 620
Destrem, Hugues.....318, 433
Dezarrois, André.....15, 417
Doumer, Paul.....280 sv, 297 sv, 302
Doumergue, Gaston.....367, 380, 385 sv, 625
Du Seigneur, Maurice.....215, 218, 221
Dubois, Paul.....71, 77, 82, 105
Dubois, Vincent.....13, 107, 179, 342
Dubost, Antonin.....381, 390, 396
Duc, Joseph.....88, 95 sv, 108 sv, 112
Dujardin-Beaumetz, Étienne. 232, 246, 279, 297
sv, 303, 305, 310, 340, 346, 348 sv, 353, 362,
365, 366, 370, 374, 376 sv, 379, 380 sv, 383,
384, 385, 386, 398, 399, 403, 407 sv, 427, 436,
446, 464, 620 sv, 625, 628, 630
Duncan, Isadora.....402
Duprat, Jean.....363, 433
Duret, Théodore.....329
Dusart, Paul.....355
Dusolier, Alcide.....320
E
Eboral, William.....129
Émeric-David, Toussaint-Bernard.....58, 428
Escudier, Paul.....403
Eustache, Henri....401 sv, 404, 406, 409 sv, 414,
416, 625 sv
F
Fallières, Armand. 179, 194, 198 sv, 202 sv, 235,
308
Faure, Élie.....342
Ferry, Jules...117 sv, 127, 134, 142, 153 sv, 165,
194
Fidière des Prinveaux, Octave.....154
Foucart, Bruno.....64, 457
Fournol, Étienne.....388 sv, 625
Fourtou, Oscar de.....71 sv, 78 sv
Frémine, Charles.....303, 434
Freycinet, Charles de 101, 103 sv, 107 sv, 110 sv,
124, 134, 138, 153, 155, 164, 166, 428
G

Galichon, Émile.....48 sv, 59 sv, 428, 434
Gallery des Granges, Paul.....76 sv, 434
Galloni d'Istria, Jérôme.....203
Gambetta, Léon.....54, 101, 115, 117, 154, 163
Garnier, Charles.....3, 88, 108, 150, 154 sv, 166,
215, 424, 426, 464 sv, 621, 628
Gautier, Hippolyte.....226
Gavardie, Henri de.....203
Geffroy, Gustave.....294, 322, 434
Gérôme, Jean-Léon.....44
Gill, André.....67 sv, 428 sv, 434
Ginain, Léon.....215, 253
Girault, Charles.....156, 410, 425
Giroud, Charles.....381
Gisors, Alphonse de 24, 26, 31 sv, 35, 43, 45, 54,
123, 129, 157
Gluck, Eugène.....67 sv
Godde, Étienne.....367 sv
Gondoin, Charles...54, 69, 74 sv, 78, 80, 82, 120
sv, 128, 130 sv, 134 sv, 148, 157, 168, 179 sv,
189, 196, 198 sv, 201 sv, 205, 207 sv, 210, 215
sv, 218, 221, 247, 280, 282, 620 sv
Grasset, Eugène.....322
Greville, Lord George.....129
Grévy, Jules.....111 sv, 118, 127, 211, 216
Gruyer, François-Anatole.....199
Guadet, Julien.....333, 339 sv, 381, 428
Guillaume, Edmond.....154
Guist'hau, Camille.....387
H
Hallays, André.....296, 304, 313, 316 sv, 323 sv,
339, 343 sv, 350, 402, 430, 435 sv, 630
Hardouin-Mansart, Jules.....129
Haskell, Francis.....36, 57, 84, 340
Hauser, Ferdinand.....304, 435
Haussmann, Eugène.....116 sv
Hauteœur, Louis.....121, 130, 136
Hautpoul, marquis d'...28, 31 sv, 37, 44, 78, 428
Hénard, Eugène.....299, 316
Henriet, Maurice.....154
Herbet, Félix.....361, 364 sv
Hermant, Jacques.....380
Hérolde, Ferdinand.....95, 108, 112 sv
Hervilly, Ernest d'.....276, 286
Homolle, Théophile.....370, 372
Houssaye, Arsène.....49, 435
Huguet, Auguste.....30, 123 sv, 237
Hustin, Arthur.....69, 120, 128, 227, 361, 428
I
Ingres, Jean-Auguste-Dominique. 49, 55, 71, 260
J
Jacques, Edmond.....218
Jacquier, Paul.....390, 404
Jeanron, Philippe-Auguste 22 sv, 25 sv, 39, 54 sv,
57, 64, 455
Jourdain, Frantz.....341
K

Kaempfen, Albert...193 sv, 197 sv, 201, 203 sv,
 207, 231, 235, 237 sv, 253, 259 sv, 262, 270,
 272, 278, 287, 308, 622
 Kazerouni, Guillaume.....34
 Keck, Anthony.....129
 Kerbrat, Géo.....395, 436
 Klotz, Louis-Lucien.....386 sv, 389, 403, 625
 Koechlin, Raymond.....304
 Krantz, Sébastien.....95 sv
 L
 Laboulaye, Édouard.....94, 151, 162
 Lacambre, Geneviève...20, 23, 41, 70 sv, 73, 78,
 266
 Ladoué, Pierre.....211, 228
 Lafenestre, Georges.....39, 70
 Lafferre, Louis.....406, 411
 Lagrange, Léon.....46 sv, 436
 Laisant, Charles-Ange.....313
 Laloux, Victor.....375 sv, 378, 382, 399, 410
 Larcy, Charles de.....77, 620
 Lareinty, Édouard de.....108 sv, 112, 151
 Larroumet, Gustave.....329, 429
 Laurent, Jeanne.....55, 79, 255, 259 sv
 Lavallée, Étienne.....78
 Le Blond, Maurice.....342
 Le Mercier, Jacques.....367
 Le Royer, Élie.....192 sv, 195, 198, 203, 234 sv,
 238, 622
 Lebas, Hippolyte.....215
 Lefas, Alexandre.....388
 Lefuel, Hector 85, 88, 94 sv, 104, 108 sv, 112 sv,
 154, 156 sv
 Lenôtre, Gérard.....403
 Léon, Paul...379 sv, 384, 392, 407, 410 sv, 414 sv
 Lévy-Dhurmer, Lucien.....**305**
 Leygues, Georges...278 sv, 282, 296, 301 sv, 304,
 307 sv, 328, 347 sv, 350, 354 sv, 429, 445, 623
 Lockroy, Édouard.....80, 115, 124
 Lorente, Jesús Pedro.....59 sv, 67, 86
 Lostalot, Alfred.....92, 436
 Louvrier de Lajolais, Auguste.....88, 436
 M
 Mac-Mahon, Patrice de.....70 sv, 95, 111, 117
 Malens, César.....94, 151
 Mallarmé, Stéphane.....266
 Manet, Édouard.....260 sv
 Mansel Talbot, Thomas.....129
 Mantz, Paul.....219, 221 sv, 231
 Marcel, Henry 328 sv, 338 sv, 344, 346, 407, 460
 Maret, Henry.....343, 361 sv, 437, 443, 631
 Mareuse, Edgar.....403
 Margaine, Henri.....85
 Marguerite de la Charlonie, Paul.....377, 437
 Marin, Louis.....98, 322, 393, 625
 Martel, Louis-Joseph.....117, 120, 123, 134, 138
 Martin, Henri.....400
 Martin, Jean-Bienvenu.....346
 Massé, Alfred.....327, 350, 356 sv
 Matisse, Henri.....402

Mauclair, Camille.....57, 342
 Mayeux, Pierre-Henri.....381
 Méa, Sabine...183, 185, 188 sv, 223 sv, 226, 267,
 276 sv, 289, 301 sv, 319, 437
 Meissonier, Ernest.....261
 Michaud, Yves.....156
 Millet, Jean-François.....261 sv
 Mirbeau, Octave.....283 sv, 403, 437, 630
 Molinier, Émile.....322
 Monet, Claude...262, 270 sv, 284, 403, 435, 460,
 463
 Monnet, Alfred...85, 93 sv, 96, 103 sv, 110, 117,
 151 sv, 162 sv
 Monod, François.....334 sv, 369, 371, 437
 Montrosier, Eugène.....82, 429
 Morisot, Berthe.....266
 Mourey, Gabriel.....332, 341, 387, 438, 459
 N
 Napoléon III.....59, 188
 Nénot, Paul.....381, 405 sv, 410
 Nieuwerkerke, Émilien de 22 sv, 25 sv, 30, 32 sv,
 37, 39, 42, 44, 47 sv, 54 sv, 62, 86, 260
 Normand, Charles.....316, 324, 403
 Noulens, Joseph.....392
 O
 Olier, Jean-Jacques.....367
 Ollendorf, Gustave.....199
 Ollivier, Émile.....48, 50, 52
 P
 Parenty, Albert.....400, 416, 438
 Parnageon, Camille.....341
 Pascal, Jean-Louis.....338 sv, 380 sv, 410, 465
 Paulin, Edmond.....381, 429, 452, 459
 Péliissier, Félix.....138
 Pellegrin, Paul.....203, 212
 Pelletan, Eugène.....131, 138, 180, 203
 Peyrenc de Moras, Abraham.....402
 Peytel, Joanny.....394 sv
 Picard, Alfred.....299
 Picot, Alexandre.....308
 Pissarro, Camille.....262
 Planat, Paul...98 sv, 101, 320, 322 sv, 340, 344,
 376 sv, 379, 385, 438
 Plumet, Charles.....332 sv, 335
 Poincaré, Raymond...253 sv, 278, 297 sv, 329,
 347, 404
 Pomian, Krzysztof.....57, 60, 340
 Pottier, Edmond.....263, 265
 Poulin, Pierre.....195, 198 sv, 207 sv, 235, 237
 Proust, Antonin 106, 108 sv, 112 sv, 115 sv, 150,
 154 sv, 163 sv, 166, 245, 247, 282, 352, 439, 628
 Puech, Denys.....400
 R
 Raffaëlli, Jean-François.....322, 342
 Rampon, Joachim.....124, 138
 Rampont, Germain.....193, 198
 Rannié, Maurice.....154
 Ravaisson, Félix.....199
 Raynal, David.....153

Reinach, Théodore.....	387
Reiset, Frédéric.....	23, 25, 30, 56, 77, 80, 93, 117
Reisinger, Hugo.....	395 sv
Renan, Ary.....	287
Renan, Ernest.....	368
Renoir, Auguste.....	257 sv, 262, 265, 270 sv, 284, 287, 630
Reynaud, Léonce.....	95 sv, 108 sv, 112, 156
Richard, Maurice.....	48 sv, 52, 461
Rilke, Rainer Maria.....	402
Robert-Dehault, Louis.....	94, 151
Rodenbach, Georges.....	305
Rodin, Auguste.....	177, 392, 400 sv, 409 sv, 416, 427, 442, 459, 461, 625 sv, 632
Roll, Alfred.....	61, 313, 321, 362, 390, 399 sv, 403, 434, 453, 457
Ronchaud, Louis de.....	106, 168, 170 sv, 177, 204, 206, 208, 229, 231, 238
Roujon, Henry.....	22, 44, 244 sv, 253, 255, 259 sv, 265 sv, 270, 278, 284, 287, 290 sv, 308, 327 sv, 346, 354, 368, 429 sv, 439
Roussel, Théophile.....	85
Rouvier, Maurice.....	362
Rullier de Bettex, Édouard.....	331
S	
Saglio, Edmond.....	118, 199
Sainsère, Olivier.....	329
Saint-Juirs.....	220
Sandoz, Pierre.....	272, 439
Sarcey, Francisque.....	143, 145, 352, 439
Sarradin, Édouard.....	322, 439
Say, Léon.....	104, 107 sv, 110 sv, 164
Scellier de Gisors, Georges.....	148, 157, 210 sv, 215 sv, 239, 264, 280 sv, 289 sv, 301, 307 sv, 311 sv, 314, 330 sv, 336 sv, 341 sv, 344 sv, 369 sv, 376, 381, 423, 427, 623 sv, 629
Schœlcher, Victor.....	94, 151, 164
Ségé, Alexandre.....	71
Sembat, Marcel.....	392, 404, 439
Semper, Gottfried.....	104, 160
Sheepshanks, John.....	59
Simon, Jules.....	54, 67, 72, 86, 95, 429, 620
Simyan, Julien.....	327, 389 sv, 392, 396, 625
Sisley, Alfred.....	262
Sommer, Oskar.....	130
Spuller, Jacques-Eugène.....	263, 267
Steeg, Théodore.....	387, 399, 625
Strauss, Paul.....	361
T	
Tate, Henry.....	252, 311, 350, 457
Testelin, Achille.....	153, 155
Thiers, Adolphe.....	53 sv, 90, 97, 101, 104
Tirard, Pierre-Emmanuel.....	95, 105 sv, 108, 112
Toupet des Vignes, Edmond.....	138
Tournemine, Charles de.....	32 sv, 66 sv, 71
Triqueti, Henri de.....	59, 429
Turquet, Edmond.....	108, 117, 120, 122, 124, 127 sv, 132 sv, 137, 139 sv, 142, 153, 169, 171, 179, 206 sv, 234, 278, 620
V	
Vacquier, Jules-Félix.....	413, 429
Vaisse, Pierre.....	22, 25, 55, 255 sv, 261
Van Rijsselberghe, Charles.....	335
Varnedoe, Kirk.....	84, 116 sv
Varroy, Henry.....	124, 134, 138
Vauxcelles, Louis.....	362, 390 sv, 440
Verhaeren, Émile.....	403
Véron, Eugène.....	117
Véron, Pierre.....	172 sv, 180, 183, 219, 225, 241, 253, 273, 275, 288 sv, 304, 315, 353
Victor-Meunier, Lucien.....	277 sv, 441
Villot, Frédéric.....	23, 25, 30, 39, 56, 460
Vinols, Jules de.....	93, 110, 430
Viollet-le-Duc, Adolphe.....	99, 100, 101, 103, 157, 433
Viollet-le-Duc, Eugène.....	95 sv, 100, 103, 108, 112 sv, 127, 151 sv
Visconti, Louis.....	130, 186
W	
Waddington, William.....	72, 80 sv, 111, 134, 620
Waldeck-Rousseau, Pierre.....	359
Walewski, Alexandre.....	45, 47
Wallon, Henri.....	79 sv, 92, 106, 164 sv, 430

Table des illustrations

Illustration 1: Le régime de tutelle du musée du Luxembourg juste avant la révolution de février 1848 (J. Bastoen).....	467
Illustration 2: Localisation (hachures vertes) des salles du palais dont l'annexion est projetée par le musée du Luxembourg avant 1848 (J. Bastoen).....	468
Illustration 3: Alphonse de Gisors ?, plan d'un pavillon du palais du Luxembourg, projet d'annexion de la salle Jeanne-Hachette par le musée, avant 1848 (Arch. Mus. nat., L1).....	469
Illustration 4: Le régime de tutelle du musée du Luxembourg en juillet 1850 (J. Bastoen).....	470
Illustration 5: Régimes de tutelle du musée du Luxembourg en 1856 (J. Bastoen).....	471
Illustration 6: Le rôle central du grand référendaire du Sénat (J. Bastoen).....	472
Illustration 7: Alphonse de Gisors [attribué à], projet d'aménagement d'un bureau pour le brigadier dans l'antichambre du musée du Luxembourg, mars 1854 (Arch. Mus. nat., L23).....	473
Illustration 8: Anonyme (École française), Vue de la grande galerie du musée du Luxembourg, ca. 1830, Palais du Luxembourg. Dans l'encadré, deux femmes en conversation près de la porte d'accès aux terrasses nord.....	474
Illustration 9: Anonyme, entrée du palais du Luxembourg, photographies, 1865 (BNF Est., Va/264a/Fol. ; Microfilm H045194-045282).....	475
Illustration 10: L'incertitude liée aux risques : la vulnérabilité du musée du Luxembourg au sein du palais du Luxembourg dans les années 1850 (J. Bastoen).....	476
Illustration 11: Manin, Musée du Luxembourg, gravure publiée dans Adolphe Joanne, Paris illustré, Paris, Hachette, 2e édition, 1863, p. 683 (BNF, Est., Va/264).....	477
Illustration 12: Rapport de Philippe de Chennevières à Jules Simon, 13 octobre 1870 (Arch. nat., F21 4484).....	478
Illustration 13: Répartition hypothétique des principaux éléments du programme du « palais de l'art vivant » proposé par Philippe de Chennevières en octobre 1870 (J. Bastoen).....	479
Illustration 14: Charles Gondoin, Plan du palais du Luxembourg (détail), 1874-1879. En bleu, le musée ; en rose, le bureau des PTT ; en beige, les baraquements construits dans la cour d'honneur (Arch. nat., CP, Va/11/60).....	480
Illustration 15: Lettre d'Alfred Deseilligny à Anselme Batbie, 17 juin 1873 (Arch. Mus. nat., L23).....	481
Illustration 16: Minute d'une lettre de Charles Gondoin à Charles de Larcy, 4 mars 1874 (Arch. nat., F21 4484).....	482
Illustration 17: Minute d'une lettre de William Waddington à Albert Christophle, 31 juillet 1876 (Arch. Mus. nat., L23).....	483
Illustration 18: Louis-Émile Durandelle, Ruines des Tuileries, photographie, s.d. [1e moitié des années 1870 ?] (Arch. nat., CP, 285AP/12, pièce n°1050).....	484
Illustration 19: Simulation de la répartition des activités incluses dans le programme sommaire d'une proposition anonyme en mai 1874 (d'après « Nouvelles », Chronique des arts et de la curiosité, 9 mai 1874, n°19, p. 190).....	485
Illustration 20: Vue en plan et en élévation de la proposition anonyme publiée dans La France en 1876 (Arch. nat., F21 881).....	485
Illustration 21: Léonce Reynaud, « Rapport de la sous-commission chargée de l'examen préparatoire des questions que soulève l'état actuel du palais des Tuileries », 28 octobre 1876 (Arch. nat., F21 881).....	486
Illustration 22: « La reconstruction du palais des Tuileries », L'Illustration, 10 février 1877. De haut en bas : le palais dans son état du XVIIIe siècle ; le palais dans son dernier état connu avant l'incendie du 23 mai 1871 ; une des propositions de reconstruction d'Hector Lefuel ; le projet adopté par la commission sénatoriale en 1877.....	487
Illustration 23: Eugène Viollet-le-Duc, « Rapport fait à la sous-commission du palais des Tuileries... », 23 mai 1879 (Arch. nat., F21 883).....	488
Illustration 24: Lettre d'Edmond Turquet à Louis Martel, 8 août 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D, cote provisoire).....	489
Illustration 25: Étienne Arago, Diagnostic d'accessibilité du musée du Luxembourg, après juillet 1879 (détail). Support : Charles Gondoin, Palais national du Luxembourg, plan du premier étage, juillet 1879 (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	490
Illustration 26: Charles Gondoin, Plan du palais du Luxembourg. Détail du premier étage (en haut) et du deuxième étage (en bas) du pavillon nord-ouest, avec annotations attribuables à Étienne Arago, s.d. [juillet 1879?] (Arch. nat., CP, Va/11/68 et 69).....	491
Illustration 27: Anonyme, « Musée du palais du Luxembourg », feuillet comportant le calcul de la longueur totale de cimaise du musée au palais du Luxembourg et un calcul prévisionnel de la longueur de cimaise disponible au palais de l'Industrie, s.d. [décembre 1879 ?] (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	492

Illustration 28: Étienne Arago, Étude de faisabilité d'une installation du musée du Luxembourg au Palais de l'Industrie, [décembre 1879]. Support : anonyme, Palais de l'Industrie. Plan du 1er étage, s.d. (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	493
Illustration 29: Charles Gondoin, « Palais du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », juillet 1879, avec ajout de teinte rose et indications des surfaces pour les pièces occupées par le musée, ca. décembre 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/72).....	494
Illustration 30: Figure 30 : Charles Gondoin, « Palais du Luxembourg. Plan du premier étage », juillet 1879, avec ajout de teinte rose et indications des surfaces pour les pièces occupées par le musée, ca. décembre 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/73).....	495
Illustration 31: Charles Gondoin, plan du domaine du Luxembourg, détail : orangerie Férou, Petit-Luxembourg et entrée du jardin rue de Vaugirard, Paris, 1879 (Arch. nat., CP, Va/134/1).....	496
Illustration 32: Charles Gondoin, note manuscrite avec calculs de surface pour l'aménagement de l'orangerie du Luxembourg en musée, 12 décembre 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-D, cote provisoire).....	497
Illustration 33: Étienne Arago, Plan schématique pour un projet d'extension de l'orangerie Férou pour l'installation du musée du Luxembourg, 24 décembre 1879 (Arch. nat., F21 6108).....	498
Illustration 34: Lettre de Sadi Carnot à Louis Martel, 29 décembre 1879 (Sénat, DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).....	499
Illustration 35: Charles Gondoin, « Musée du Luxembourg. Appropriation de l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10 janvier 1880, coupes et plan sur calque, échelle 1/200 (Arch. nat., F21 6108).....	500
Illustration 36: Charles Gondoin, « Musée du Luxembourg. Appropriation de l'orangerie Férou et construction d'annexes », 10 janvier 1880, coupes et plan sur calque, échelle 1/200 (Arch. nat., F21 6108).....	500
Illustration 37: Charles Gondoin, Orangerie du Luxembourg, proposition d'extension, 10 janvier 1880, encre sur papier lettre (détail) (Arch. nat., F21 6108).....	501
Illustration 38: Brouillon d'une lettre de Sadi Carnot à Charles Garnier, 21 février 1881 (Arch. nat., F21 883).....	502
Illustration 39: Lettre de Charles Garnier à Sadi Carnot, Paris, 3 mars 1881 (Arch. nat., F21 883).....	503
Illustration 40: Rapport de Charles Garnier à Sadi Carnot, 24 mai 1881 (Arch. nat., F21 883).....	504
Illustration 41: Charles Garnier, « Palais des Tuileries. Restauration des Ruines », échelle de 0,005 ; plan du premier étage ; plan du rez-de-chaussée, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1066).....	505
Illustration 42: Charles Garnier, « Projet n°1. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1042).....	505
Illustration 43: Charles Garnier, « Projet n°1 », plan général, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1071).....	506
Illustration 44: Charles Garnier, « Variante du projet n°1. Premier étage », encre sur calque, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1060).....	507
Illustration 45: Charles Garnier, « Variante du projet n°1. Rez-de-chaussée », encre sur calque, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1059).....	507
Illustration 46: Charles Garnier, « Projet n°2 », plan et élévation côté jardin, encre sur papier, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1073).....	508
Illustration 47: Charles Garnier, « Palais des Tuileries. Projet [n°2] de reconstruction pour l'installation du Musée du Luxembourg. Façade », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1040).....	509
Illustration 48: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1044).....	509
Illustration 49: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du rez-de-chaussée », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1063).....	510
Illustration 50: Charles Garnier, « Projet n°2. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du premier étage », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1064).....	510
Illustration 51: Charles Garnier, esquisses pour le projet n°3 de reconstruction du palais des Tuileries, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1062).....	511
Illustration 52: Charles Garnier, esquisses pour le projet n°3 de reconstruction du palais des Tuileries, mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1039).....	512
Illustration 53: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Façade sur le jardin », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1043).....	513
Illustration 54: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Esquisse d'avant-projet pour un musée des contemporains. Plan du premier étage », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1067).....	513
Illustration 55: Charles Garnier, « Projet n°3. Palais des Tuileries. Projet de reconstruction pour l'installation du musée des contemporains. Plan général », mai 1881 (Arch. nat., CP, 285AP-12, pièce n°1072).....	514

Illustration 56: Proposition de restitution du processus de décision relatif au sort du palais des Tuileries (J. Bastoen).....	515
Illustration 57: Cartographie des risques pesant sur le musée du Luxembourg d'après les rapports du conservateur, 1881 (J. Bastoen).....	516
Illustration 58: Charles Gondoin, [Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou], 28 mars 1883 (études pour le plan et la coupe transversale), amendé le 30 mars 1883 (devis) ; (Sénat/DAPJ, n°233, cote provisoire).....	517
Illustration 59: Charles Gondoin, « Projet d'une installation partielle et provisoire du Musée du Luxembourg dans l'Orangerie Férou », 28 mars 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	518
Illustration 60: Lettre de Charles Gondoin aux Questeurs du Sénat, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	519
Illustration 61: Charles Gondoin, [Projet n°2, Installation du Musée du Luxembourg], étude de plan (détail du pavillon d'entrée sur la rue de Vaugirard), ca. 16 avril 1883 (Sénat/DAPJ, n°1418, cote provisoire).....	520
Illustration 62: Charles Gondoin, « Projet n°2, Installation du Musée du Luxembourg », plan, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	521
Illustration 63: Charles Gondoin, « Projet n°3, Installation du Musée du Luxembourg », élévation de la façade sud, coupe transversale, plan du rez-de-chaussée, plan du 1er étage, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	522
Illustration 64: Charles Gondoin, « Projet n°4, Installation du Musée du Luxembourg », plan du rez-de-chaussée, élévation de la façade sud, élévation de la façade ouest, coupe transversale, encre et lavis sur calque, 16 avril 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	523
Illustration 65: Charles Gondoin, [Projet n°5, Installation du Musée du Luxembourg], étude de plan (détail), ca. 19 avril 1883 (Sénat/DAPJ, n°1401, cote provisoire).....	524
Illustration 66: Charles Gondoin, « Projet n°5 » [Installation du Musée du Luxembourg], étude de plan, encre et lavis sur calque, ca. 19 avril 1883 (Sénat/DAPJ, n°59, cote provisoire).....	525
Illustration 67: Lettre d'Albert Kaempfen à Elie le Royer, 28 novembre 1883 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).....	526
Illustration 68: Charles Gondoin, « Installation complète du Musée du Luxembourg », 5 p. manuscrites, 14 janvier 1884 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).....	527
Illustration 69: [Charles Gondoin], [plans d'implantation du Musée du Luxembourg et d'alignement de la rue Férou], s.d. [ca. février 1884] (Sénat/DAPJ, n°1118, cote provisoire).....	528
Illustration 70: [Charles Gondoin], sans titre [plan général du nouveau Musée du Luxembourg], s.d. [ca. février 1884] (Sénat/DAPJ, n°2047, cote provisoire).....	529
Illustration 71: Charles Gondoin, [Elévation au 1/200 de la façade ouest de l'extension de l'orangerie et coupe sur la galerie de sculpture], minute, 13 février 1884 (Sénat/DAPJ, n°231, cote provisoire).....	530
Illustration 72: Charles Gondoin, [Elévations de la façade sud de l'orangerie prolongée et de la façade ouest de l'extension], minute, s.d. [février 1884] (Sénat/DAPJ, n°244, cote provisoire).....	531
Illustration 73: Charles Gondoin, [Elévations de la façade sud de l'orangerie prolongée, de la façade ouest de l'extension, de la façade nord du pavillon d'entrée, et coupes transversales sur l'orangerie et la galerie de sculpture], s.d. [février 1884] (Sénat/DAPJ, n°1226, cote provisoire).....	532
Illustration 74: Lettre de Germain Rampont à Elie le Royer, 14 mars 1884 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).....	533
Illustration 75: Lichtenfelder, « Palais du Luxembourg. Musée de sculpture. Galerie vitrée » [élévation ouest, coupe sur la charpente métallique, coupes de détail], 12 avril 1884, (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68, cote provisoire).....	534
Illustration 76: Charles Gondoin, [études pour la transformation de l'orangerie du Luxembourg : plan du rez-de-chaussée, élévations de la façade ouest, de la façade sud, de la façade nord du pavillon d'entrée, études de coupes transversales sur l'orangerie et la galerie de sculpture], s.d. [ca. 21/04/1884] (Sénat/DAPJ, n°60, cote provisoire).....	535
Illustration 77: « Procès-verbal de réception et remise au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts des bâtiments destinés au Musée national du Luxembourg », 20 janvier 1886 (Sénat/DBA, Fonds Questure, Troisième République, boîte 68-C, cote provisoire).....	536
Illustration 78: M. Rivoalen, « Nouveau Musée du Luxembourg. Porte d'entrée principale. Architecte : M. Gondoin », La Semaine des constructeurs, 22 mai 1886.....	537
Illustration 79: Paris, « Le Nouveau Musée du Luxembourg », Le Magasin pittoresque, 1888, p. 293 (coll. J. Bastoen).....	538

Illustration 80: [Georges Scellier de Gisors], [étude pour la construction d'une annexe à la galerie de sculpture], s.d. [ca. 12/1894], sur un plan de Charles Gondoin, « Palais et jardin du Luxembourg. 1874 », 1874 (Arch. nat., CP, Va/204/16).....	539
Illustration 81: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois], projet A, plan du rez-de-chaussée (Arch. nat., CP, Va/204/19).....	540
Illustration 82: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois », projet A, élévation ouest (Arch. nat., CP, Va/204/20).....	541
Illustration 83: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois. Variante », projet A, élévation ouest, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/21).....	541
Illustration 84: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Pan de bois. Variante], projet A, coupe transversale, s.d. [8 janvier 1895] (Arch. nat., CP, Va/204/22).....	542
Illustration 85: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie], projet B, plan du rez-de-chaussée, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/23).....	542
Illustration 86: Georges Scellier de Gisors, « Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie », projet B, élévation ouest, 8 janvier 1895 (Arch. nat., CP, Va/204/24).....	543
Illustration 87: Georges Scellier de Gisors, [Musée du Luxembourg. Projet pour la construction d'une annexe sur la terrasse. Maçonnerie], projet B, coupe transversale, s.d., [8 janvier 1895] (Arch. nat., CP, Va/204/25).....	544
Illustration 88: Georges Scellier de Gisors, « Note sur le Musée du Luxembourg », 13 décembre 1894 (Arch. nat., F21 6109).....	545
Illustration 89: Charles Gondoin [?], croquis pour la reconstruction du musée du Luxembourg. Support : Charles Gondoin, « Plan du palais du Luxembourg et des jardins », échelle 1/1000e, 1874, coloré, légendé et signé le 20 janvier 1879 (Arch. nat., CP, Va/11/60).....	546
Illustration 90: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », coupe transversale, 12 mai 1896 (Arch. nat., F21 6264).....	547
Illustration 91: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », élévation ouest, 12 mai 1896 (Arch. nat., F21 6264).....	547
Illustration 92: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'une annexe à établir sur la terrasse », étude du plan du rez-de-chaussée avec annotations manuscrites, s.d. [12 mai 1896] (Sénat/DAPJ, n°1320, cote provisoire).....	548
Illustration 93: Anonyme, Musée du Luxembourg vu de l'angle sud-ouest. A l'arrière-plan, l'annexe Caillebotte, s.d. [entre 1896 et 1900?] (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	548
Illustration 94: Lettre de Georges Scellier de Gisors à Georges Leygues, 13 juillet 1899 (Arch. nat., F21 6108).....	549
Illustration 95: Anonyme, plan du secteur de l'avenue de l'Observatoire, vers 1880 (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	550
Illustration 96: Philippe Benoist, « Vue à vol d'oiseau prise au-dessus de la rue de Tournon » [Perspective aérienne du palais et du jardin du Luxembourg, et de l'avenue de l'Observatoire, vers le sud ; la pépinière figure en haut, à droite], tirée de Audiganne, Carissan, Eugène et Bailly, Paris dans sa splendeur sous Napoléon III : monuments, vues, scènes historiques, descriptions et histoire, vol. 1, Paris, H. Charpentier, 1862 (coll. J. Bastoen).....	551
Illustration 97: Charles Gondoin, « Palais et jardin du Luxembourg. 1874 », 1874 ; détail : jardin anglais aménagé sur un secteur de l'ancienne pépinière (Arch. nat., CP, Va/204/16).....	552
Illustration 98: [Léonce Bénédict], ébauche de programme pour la reconstruction du musée du Luxembourg, s.d. [ca. 15 février 1896], p. 1 (Arch. nat., F21 4484).....	553
Illustration 99: Léonce Bénédict, « Note sur le programme de reconstruction du Musée National du Luxembourg », cahier de 36 p. dont 8 p. manuscrites, p. 9, 25 octobre 1899 (Arch. Mus. nat., 2HH4 et Arch. nat., F21 6108).....	554
Illustration 100: Anonyme [Georges Scellier de Gisors ?], plan du jardin du Luxembourg et de l'avenue de l'Observatoire, avec propositions d'implantation pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. octobre 1899 ?] (Arch. nat., F21 6108).....	555
Illustration 101: Anonyme [Léonce Bénédict], études de plans et coupe transversale du rez-de-chaussée et du premier étage pour la reconstruction du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. octobre 1899] (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	556
Illustration 102: Institut national des sourds-muets, Plan parcellaire de Paris, Ve arrondissement, Val-de-Grâce, 13e feuille (détail), vers 1896 (Archives de Paris, PP/11872/D).....	557
Illustration 103: Eugène Atget, Institut national des sourds-muets, vue générale sur rue, 1899 (Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, archives photographiques, MH0038493).....	558
Illustration 104: Georges Scellier de Gisors, « Plan du palais du Luxembourg. Projet d'agrandissement du musée », emprise de l'extension projetée du musée colorée en rouge, 2 février 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/26).....	559

Illustration 105: Georges Scellier de Gisors, « Projet d'agrandissement du Musée du Luxembourg », 2 février 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/27).....	560
Illustration 106: « Ville de Gand. Musée des Beaux-arts », plan, s.d. (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	561
Illustration 107: Georges Scellier de Gisors, « Avant-projet d'agrandissement du musée du Luxembourg. Note », 11 juillet 1904 (Arch. nat., F21 6109).....	562
Illustration 108: Georges Scellier de Gisors, « Plan du palais du Luxembourg », emprise de l'extension projetée du musée colorée en rouge, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/28).....	563
Illustration 109: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », plan du rez-de-chaussée, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/29).....	564
Illustration 110: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », élévation de la façade nord sur la rue de Vaugirard, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/30).....	564
Illustration 111: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », élévation de la façade sud sur le jardin, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/31).....	565
Illustration 112: Georges Scellier de Gisors, « Musée national du Luxembourg. Avant-projet d'agrandissement », coupe transversale nord-sud, 11 juillet 1904 (Arch. nat., CP, Va/204/32).....	565
Illustration 113: Anonyme [Georges Scellier de Gisors], « Musée du Luxembourg. Projet d'agrandissement », plan du rez-de-chaussée, 7 novembre 1904 (Arch. nat., F21 6108).....	566
Illustration 114: Séminaire de Saint-Sulpice, vue de la façade principale sur la place Saint-Sulpice (haut) et vue des jardins du côté ouest (bas), tirages argentiques, s.d. [ca. 1904-1905] (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	567
Illustration 115: Séminaire de Saint-Sulpice, vue d'un des couloirs desservant les niveaux de cellules, (haut) et vue du cloître (bas), tirages argentiques, s.d. [ca. 1904-1905] (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	568
Illustration 116: [Léonce Bénédict ?], note manuscrite, s.d. [ca. fin 1905/début 1906] (Arch. nat., F21 6109).....	569
Illustration 117: [Léonce Bénédict ?], plan à main levée de l'îlot du séminaire de Saint-Sulpice, avec indication du presbytère et du Musée du Luxembourg, s.d. [ca. fin 1905/début 1906] (Arch. nat., F21 6109).....	570
Illustration 118: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », plan du rez-de-chaussée, 18 mars 1907 (Arch. nat., CP, Va/204/33).....	571
Illustration 119: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », plan du premier étage, 18 mars 1907 (Arch. nat., CP, Va/204/35).....	572
Illustration 120: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Projet d'installation dans le Séminaire de Saint-Sulpice », coupe transversale est-ouest sur le cloître, 18 mars 1907 (Arch. nat., CP, Va/204/37).....	573
Illustration 121: Anonyme [Léonce Bénédict ?], études de plans du rez-de-chaussée et du premier étage pour la nouvelle entrée du séminaire de Saint-Sulpice, 15 janvier 1907, modifié le 16 janvier 1907 (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	574
Illustration 122: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/41).....	575
Illustration 123: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du premier étage », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/40).....	576
Illustration 124: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe transversale », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/45).....	577
Illustration 125: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe longitudinale », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/44).....	577
Illustration 126: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade principale sur la place Saint-Sulpice », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/49).....	578
Illustration 127: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade latérale sur la rue Férou », juin 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/43).....	579
Illustration 128: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du rez-de-chaussée », variante du dessin de l'entrée à l'encre sur calque rabattable, 25 décembre 1908 (BHVP, FOL AT 120).....	580
Illustration 129: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Plan du premier étage », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/47).....	581
Illustration 130: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe transversale », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/52).....	582
Illustration 131: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Coupe longitudinale », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/51).....	583
Illustration 132: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade principale sur la place Saint-Sulpice », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/42).....	584
Illustration 133: Hippolyte Deruaz, « Musée national du Luxembourg. Façade latérale sur la rue Férou », 25 décembre 1908 (Arch. nat., CP, Va/204/50).....	584
Illustration 134: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg », plan du rez-de-chaussée, 14 avril 1909 (Arch. nat., F21 6108).....	585

Illustration 135: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg », plan du premier étage, 14 avril 1909 (Arch. nat., F21 6108).....	586
Illustration 136: Hippolyte Deruaz, « Musée du Luxembourg. Comble du hall de la sculpture », coupes et détails techniques, 14 avril 1909 (Arch. nat., F21 6108).....	587
Illustration 137: Joseph Caillaux et Gaston Doumergue, « Projet de loi relatif au transfert du Musée du Luxembourg à l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », 14 juin 1909, avec corrections et additions postérieures probablement de la main de Louis-Lucien Klotz ou de Théodore Steeg (Arch. nat., F21 6109).....	588
Illustration 138: Louis-Lucien Klotz et Théodore Steeg, « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », version préparatoire (version du projet de loi du 14 juin 1909 revue et corrigée), s.d. [juillet 1911], (Arch. nat., F21 6109).....	589
Illustration 139: Camille Guisthau et Louis-Lucien Klotz, « Projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°1844 au procès-verbal de la 2e séance du 29 mars 1912 (Arch. nat., F21 6109).....	590
Illustration 140: Étienne Fournol, « Avis présenté au nom de la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts sur le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2596 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 mars 1913 (Arch. nat., F21 6109).....	591
Illustration 141: Julien Simyan, « Rapport fait au nom de la commission du Budget chargée d'examiner le projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », annexe n°2531 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 17 février 1913 (Arch. nat., F21 6109).....	592
Illustration 142: Louis Marin, « Proposition de loi tendant à appliquer à la transformation de l'ancien grand séminaire de Saint-Sulpice en Musée national ou en Ministère des Finances la méthode de l'adjudication au concours », annexe n°1968 au procès-verbal de la séance de la Chambre des députés du 10 juin 1912, tirage avec corrections manuscrites probablement de la main de Louis Marin lui-même (Arch. nat., F21 6109).....	593
Illustration 143: Louis Marin, « Amendement au projet de loi relatif aux travaux d'aménagement du Musée du Luxembourg dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice », séance de la Chambre des députés du 24 décembre 1913 (Arch. nat., F21 6109).....	594
Illustration 144: Pétition adressée aux pouvoirs publics par le Comité républicain du quartier de l'Odéon, mars 1909, signatures ci-dessus et texte (page suivante) (Arch. nat., F21 6109).....	595
Illustration 145: Léonce Bénédict, rapport sur la situation du Musée dans le séminaire de Saint-Sulpice, 20 janvier 1915 (Arch. nat., F21 6109).....	597
Illustration 146: « Secours de guerre, Ancien séminaire St-Sulpice », plan situant les parties occupées par la direction des Beaux-arts, en bleu, et celles occupées par le Secours de Guerre, en rose (Arch. Mus. nat., 2HH4).....	598
Illustration 147: Anonyme [Léonce Bénédict], note sur le projet de reconstruction du Musée du Luxembourg sur les terrains libres de l'hôtel Biron, 16 août 1916, 4 p. manuscrites (Arch. nat., F21 6029).....	599
Illustration 148: Henri Eustache d'après Léonce Bénédict ?, plan schématique à main levée de l'hôtel Biron, avec bâtiments destinés au musée du Luxembourg, 16 août 1916 (Arch. nat., F21 6029).....	600
Illustration 149: Henri Eustache, « Avant-projet d'installation d'un Musée national d'art contemporain et du Musée Rodin dans l'Hôtel Biron et sur une partie du terrain attenant », notice descriptive, 12 juin 1917 (Arch. nat., F21 6029).....	601
Illustration 150: Henri Eustache, « Avant-projet d'une installation d'un musée national d'art contemporain et du musée Rodin dans l'hôtel Biron et sur une partie du terrain attenant », notice descriptive, janvier 1919 (Arch. nat., F21 6029).....	602
Illustration 151: Figure 151 : Henri Eustache, Musée national des arts contemporains et Musée Rodin, Projet n°1, plan du sous-sol, Paris, décembre 1919 (Arch. nat., F21 6029).....	603
Illustration 152: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Plan du rez-de-chaussée », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/60).....	604
Illustration 153: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Façade sur le Boulevard des Invalides. Façade sur la rue de Varenne », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/61).....	605
Illustration 154: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Coupe suivant A-B. Coupe suivant C-D », décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/62).....	605
Illustration 155: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Coupe suivant E-F. Coupe suivant G-H », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/63).....	606
Illustration 156: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue sur la cour d'entrée », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/60).....	606

Illustration 157: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue à vol d'oiseau », avant-projet n°1, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/64).....	607
Illustration 158: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Vue à vol d'oiseau direction Nord-Sud », avant-projet n°1, janvier 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/59).....	608
Illustration 159: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin. Plan du rez-de-chaussée » et vue à vol d'oiseau, avant-projet n°2, décembre 1919 (Arch. nat., CP, Va/204/65).....	609
Illustration 160: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/66).....	610
Illustration 161: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/67).....	610
Illustration 162: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le jardin, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/68).....	611
Illustration 163: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude d'élévation de la façade sur le boulevard des Invalides, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/69).....	611
Illustration 164: Henri Eustache, [Musée national des arts contemporains], avant-projet n°3, étude de perspective à vol d'oiseau vers le sud, juillet 1920 (Arch. nat., F21 6029).....	612
Illustration 165: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains », avant-projet n°3, vue à vol d'oiseau vers le sud, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/59).....	613
Illustration 166: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporain. Plan du rez-de-chaussée », avant-projet n°3, juillet 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/59).....	614
Illustration 167: Henri Eustache, « Musée national des arts contemporains et Musée Rodin », avant-projets 1, 2 et 3, plans d'ensemble, décembre 1920 (Arch. nat., CP, Va/204/71).....	614

Table des matières

Sommaire.....	3
Remerciements.....	5
Résumé en français.....	6
Résumé en anglais.....	8
Liste des abréviations.....	10
Introduction.....	11
Une historiographie oscillant entre diabolisation et réhabilitation.....	11
La conditions de possibilité de la construction d'un antagonisme entre le champ artistique et l'État.....	13
Un paradigme muséal en crise.....	14
La trajectoire architecturale controversée du Musée du Luxembourg et la construction de l'illégitimité de l'action artistique de l'État.....	15
Pour une histoire sociale de l'architecture des musées.....	16
Première partie	
La lutte pour l'espace vital.	
Le Musée du Luxembourg en quête d'émancipation.....	19
Chapitre 1.	
Le Luxembourg, un musée sous pression.....	20
1.1 L'absence du Sénat coïncide avec une expansion du musée.....	20
1.1.1 Création d'une section de gravures.....	21
1.1.1.1 La négociation n'aura pas lieu.....	24
1.1.1.2 Logiques d'acteurs complexes et aléas.....	25
1.1.2 Annexion de deux salles pour en faire usage de réserves.....	27
1.2 Une dépendance du Sénat ?.....	28
1.2.1 Mainmise du Sénat sur la section de gravures.....	29
1.2.2 Le rôle clé du grand référendaire du Sénat dans la reconfiguration architecturale et muséographique du Musée du Luxembourg.....	30
1.2.2.1 Aménagement d'un bureau pour le conservateur et le brigadier.....	32
1.2.2.2 Construction de la double galerie de liaison en bois.....	33
1.2.2.3 Du corridor à la galerie, les raisons d'une reconversion muséographique.....	35
1.2.3 Vulnérabilité accrue du musée, incertitude liée aux risques.....	37
1.3 Le problème architectural et ses conséquences sur la gestion des collections.....	38
1.3.1 Un fonctionnaire compétent et légitime à la tête du Musée du Luxembourg.....	38
1.3.2 Déficit de représentativité artistique et d'exemplarité muséographique.....	39
1.3.3 Un musée enclavé.....	41
1.3.4 Négociateur pour s'agrandir ?.....	44
1.3.5 La galerie du Corps législatif : un expédient provisoire à la saturation du musée.....	45
1.4 Une situation administrative problématique.....	47
1.4.1 Autonomie relative du conservateur.....	47
1.4.2 Vers la séparation des Beaux-arts et de la Liste civile.....	48
1.4.2.1 Un ministre incompetent à la tête d'un portefeuille sur mesure.....	48
1.4.2.2 Le plaidoyer de Paul Casimir-Périer.....	50
Chapitre 2.	
L'impossible émancipation du musée dans le palais du Luxembourg.....	53
2.1 Le projet d'un « Palais de l'art vivant ».....	54
2.1.1 La République : un climat politique favorable aux grands projets.....	54
2.1.2 Fin de la cohabitation avec le Sénat.....	55
2.1.3 Le Musée et le palais du Luxembourg, pièces maîtresses d'une ambitieuse politique des arts.....	56
2.1.4 Après un Luxembourg anglais, un South Kensington français ?.....	59
2.1.5 Vers une annexion du palais tout entier ?.....	60
2.1.6 Le siège de Paris et la Commune perturbent la mise en œuvre du « palais de l'art vivant ».....	66
2.2 Expansion du musée malgré une nouvelle cohabitation.....	69
2.2.1 Une concentration des pouvoirs propice à l'expansion du musée dans le palais ?.....	70
2.2.2 La reconstruction de la galerie de bois : une amélioration discutable ?.....	72
2.2.3 Extension de la section de sculpture :	76

2.2.3.1 Négociations pour l'extension de la section de sculpture.....	77
2.2.3.2 Aménagement de la seconde galerie de sculpture.....	80
Chapitre 3.	
Le Musée du Luxembourg dans la controverse sur la reconstruction du palais des Tuileries (1874-1878).....	84
3.1 Quel sort pour les Tuileries : démolir, restaurer, ou reconstruire ?.....	85
3.1.1 L'hypothèse de la construction d'un nouveau siège de la direction des Beaux-arts.....	85
3.1.2 Une proposition spontanée favorable à l'organisation d'un concours.....	87
3.1.2.1 Mettre les architectes en concurrence ?.....	87
3.1.2.2 La solution du musée-portique.....	89
3.1.3 Une proposition favorable au Musée du Luxembourg : celle d'Étienne Arago, ancien maire de Paris.....	91
3.1.4 Le Musée historique de Versailles, concurrent potentiel du Musée du Luxembourg.....	92
3.1.5 Vers la construction de l'oubli.....	93
3.2 Le Musée du Luxembourg, bénéficiaire de la reconstruction ?.....	96
3.2.1 Consensus d'une sous-commission d'experts autour d'une affectation muséale.....	96
3.2.2 Le système des commissions crée la confusion.....	98
3.2.3 L'instabilité politique profite au Musée du Luxembourg.....	101
3.2.4 Vers un projet de loi.....	102
3.2.5 Démission forcée du directeur des Beaux-arts.....	105
3.2.6 Le Conseil supérieur des Bâtiments civils à l'écart de la question des Tuileries.....	107
Chapitre 4.	
Résistances à la menace d'expulsion du musée par le Sénat.....	110
4.1 Le sort des Tuileries aux mains des Républicains.....	110
4.1.1 Retrait du projet de loi sur la restauration des Tuileries et création d'une nouvelle sous-commission favorable au Musée du Luxembourg.....	112
4.1.2 Débat à la Chambre des députés sur la question des Tuileries.....	115
4.2 Menace d'une nouvelle crise.....	117
4.2.1 Une nomination « politique » à la direction du Musée du Luxembourg ?.....	117
4.2.2 La réinstallation du Sénat au palais du Luxembourg.....	118
4.2.3 Un musée dans une situation critique.....	121
4.2.4 Le Sénat réclame officiellement les espaces occupés par le musée.....	122
4.2.5 Rumeur d'une expulsion, le Sénat temporise.....	124
4.2.5.1 L'hypothèse d'un transfert au palais de l'Industrie.....	125
4.2.5.2 L'hypothèse d'un transfert au palais du Trocadéro.....	127
4.3 Vers une impasse ? La piste de l'orangerie du Luxembourg.....	129
4.3.1 Une orangerie reconverte en galerie de peinture : une aberration ?.....	129
4.3.2 Un cadeau empoisonné ?.....	130
4.3.3 Continuité dans le traitement du dossier, malgré le changement de gouvernement.....	134
4.3.4 L'impossible consensus.....	138
4.4 Mobilisation collective de la presse et des artistes pour le maintien du statu quo.....	140
4.4.1 Résistance à l'envahisseur et réaffirmation de l'utilité publique du musée.....	140
4.4.2 Crainte d'un déracinement du musée.....	145
4.4.3 La responsabilité morale de l'État et des Chambres vis-à-vis du champ artistique.....	147
Chapitre 5.	
L'impossible reconstruction des Tuileries.....	150
5.1 Vers l'abandon définitif de l'option de la « restauration » des ruines.....	151
5.1.1 Résistance du Sénat face à la Chambre des députés.....	151
5.1.2 Disparition des derniers partisans de la « restauration ».....	153
5.2 Les projets de Charles Garnier pour la reconstruction du Musée du Luxembourg aux Tuileries.....	154
5.2.1 Quel programme ?.....	155
5.2.2 Avant-projet n°1 et variantes.....	157
5.2.3 Avant-projet n°2.....	159
5.2.4 Avant-projet n°3.....	160
5.3 Basculement du débat vers un consensus des Chambres sur le principe de la démolition.....	162
5.3.1 Le Sénat valide le principe d'une reconstruction des Tuileries au profit du Musée du Luxembourg.....	162
5.3.2 La contre-proposition de loi d'Antonin Proust et la question de la reconstruction.....	163
5.4 Gestion de l'urgence et construction de l'expertise : l'épreuve du quotidien au Musée du Luxembourg.....	166
5.4.1 Missions à l'étranger : les fondements de l'expertise.....	167

5.4.2 L'apprentissage de la gestion des situations critiques.....	168
5.4.3 Évaluation des risques et identification des facteurs de risques.....	169
5.4.4 Critique de l'imbrication des compétences et de l'incurie de l'État.....	171
Deuxième partie :	
La reconversion de l'orangerie Férou ou l'aveu d'impuissance de l'administration des Beaux-arts.....	175
Chapitre 6.	
Vers un désengagement de l'administration des Beaux-arts ?.....	176
6.1 La "crise" du printemps 1883 : reprise du bras de fer entre le ministère et le Sénat.....	177
6.1.1 Nouvelle menace d'« envahissement » du Musée du Luxembourg.....	177
6.1.2 Réactivation de la controverse de l'hiver 1879-1880.....	179
6.1.2.1 Nouvelle mobilisation des artistes et de la presse.....	179
6.1.2.2 Un mal pour un bien ?.....	181
6.1.2.3 Pour une sanctuarisation du jardin du Luxembourg contre la mégalomanie des architectes ?.....	184
6.1.3 Cinq scénarios proposés à la questure du Sénat.....	189
6.2 Négociation entre le Sénat et le ministère de l'Instruction publique.....	193
6.2.1 Compromis sur le financement du projet.....	193
6.2.2 Désaccords sur le parti architectural.....	194
6.2.3 Deux commissions d'experts infléchissent le projet.....	198
6.2.3.1 Le projet à l'épreuve de l'expertise d'un comité de conservateurs.....	199
6.2.3.2 Le projet à l'épreuve à l'expertise du Conseil général des Bâtiments civils.....	200
6.3 Mise en œuvre de l'opération de reconversion/extension de l'orangerie.....	202
6.3.1 Validation du budget de l'opération par le Sénat.....	202
6.3.2 Bras de fer sur la question du phasage des travaux.....	203
6.3.3 Rôle déterminant du conservateur dans les ajustements du projet pendant la phase chantier.....	205
6.3.3.1 La question de la circulation dans l'orangerie.....	205
6.3.3.2 La question du système d'accrochage des tableaux.....	206
6.3.4 Achèvement des bâtiments et déménagement des collections.....	207
6.3.4.1 Surcoût important dû aux imprévus.....	207
6.3.4.2 Livraison des bâtiments et installation des collections.....	208
Chapitre 7.	
L'impossible exemplarité architecturale et muséographique du nouveau musée.....	210
7.1 Réception immédiate discordante du « nouveau musée ».....	211
7.1.1 Réhabilitation et consécration.....	212
7.1.1.1 Réhabilitation du Sénat.....	212
7.1.1.2 Reconnaissance professionnelle du conservateur en chef.....	214
7.1.1.3 Consécration officielle de Scellier de Gisors.....	215
7.1.2 Une exemplarité architecturale contestée : « Modèle du genre » ou grange boiteuse ?.....	216
7.1.2.1 Un « modèle du genre » ?.....	216
7.1.2.2 Un « minimum de pinacothèque ».....	218
7.1.3 Une exemplarité muséale discutable.....	221
7.1.3.1 Évaluation des conditions de visite et de contemplation des œuvres.....	221
7.1.3.2 Évaluation des conditions de conservation préventive des collections.....	224
7.1.3.3 Des risques connus de la maîtrise d'ouvrage dès 1884.....	226
7.2 Le nouveau musée à l'épreuve de son « vice de construction ».....	227
7.2.1 Répercussions sur le règlement et la mission du musée.....	228
7.2.1.1 Instauration d'un quota d'œuvres.....	228
7.2.1.2 Annulation du projet de section de gravure.....	230
7.2.1.3 Modification du règlement concernant le travail des copistes.....	232
7.2.1.4 Ajournement de la création d'une salle consacrée aux archives de l'art vivant.....	233
7.2.2 Le nouveau musée à l'épreuve de l'usage : mesures de conservation préventive.....	233
7.2.2.1 Projet de modification du circuit de visite en cas de forte affluence.....	233
7.2.2.2 Mesures pour maîtriser le climat du musée.....	235
7.2.2.3 Problèmes d'étanchéité des toitures vitrées.....	237
7.2.2.4 Mesures complémentaires pour la lutte contre les incendies.....	237
7.2.3 Le rôle de la presse dans la construction des fantasmes de l'agrandissement et de la reconstruction.....	238
7.3 Un musée indigne du rayonnement artistique de la capitale française.....	242
7.3.1 L'espoir Bénédite.....	242
7.3.1.1 Bilan controversé de l'ère Arago.....	242

7.3.1.2 Le recrutement de Léonce Bénédict et sa réception dans la presse.....	243
7.3.2 Un « modèle d'impuissance architecturale » en héritage.....	246
7.3.2.1 La profession de foi architecturale du nouveau conservateur.....	246
7.3.2.2 Le bâtiment à l'épreuve des nouveaux accrochages et du sensationnalisme.....	248
7.3.2.3 Une vitrine nationale dépassée par la concurrence étrangère.....	249
Chapitre 8.	
L'affaire Caillebotte et ses conséquences architecturales	255
8.1 L'« affaire » du legs Caillebotte.....	257
8.1.1 Le testament de Gustave Caillebotte et l'annonce du legs par Renoir.....	257
8.1.2 Les questions réglementaires orientent les discussions	259
8.2 Réactivation du débat sur la reconstruction du musée.....	262
8.2.1 La problématique architecturale évoquée dans le cadre du C.C.M.N.....	262
8.2.2 L'architecture au service de la représentativité artistique : Bénédict et la question de l'extension du musée.....	263
8.2.3 Première réactivation de la polémique architecturale dans la presse.....	267
8.2.4 L'hypothèse d'une délocalisation vers les « annexes » des musées nationaux.....	270
8.2.5 Discrédit de l'action de l'État	271
8.2.5.1 De la rumeur à la mise en cause conjointe de la presse et de l'administration.....	271
8.2.5.2 Mise en évidence des limites d'un système de gestion et de présentation des collections.....	275
8.3 Officialisation du projet d'extension provisoire et réversible du musée.....	278
8.3.1 Intervention ministérielle dans la question architecturale.....	278
8.3.2 Un projet d'extension au rabais.....	280
8.3.3 Réactualisation d'un projet de reconstruction imaginé par Étienne Arago.....	282
8.4 Nouvelle polémique : l'administration des Beaux-arts et l'État tournés en dérision.....	283
8.4.1 A l'origine de la polémique : une diatribe d'Octave Mirbeau contre l'État.....	283
8.4.2 De la confusion à la mise au point par l'administration des Beaux-arts.....	285
8.4.3 La reconstruction du Musée du Luxembourg : un faux problème ?.....	287
8.4.3.1 Mise au point du conservateur sur la situation du musée et le projet du gouvernement.....	287
8.4.3.2 Gestion incohérente du patrimoine immobilier de l'État.....	288
8.5 L'administration des Beaux-arts à l'épreuve de la maîtrise d'ouvrage et de la maîtrise d'œuvre du projet d'extension.....	289
8.5.1 Contrôle étroit de la procédure par le directeur des Beaux-arts.....	289
8.5.2 Passage en force du projet d'extension.....	291
8.5.3 Réception critique de l'opération.....	292
Troisième partie :	
Reconstruire avec ou sans le concours de l'État ?.....	295
Chapitre 9.	
Rive droite ? Rive gauche ? L'impossible consensus.....	296
9.1 Anticiper ou attendre l'Exposition universelle de 1900 ?.....	297
9.1.1 Profiter de l'Exposition universelle pour construire un nouveau palais-musée ?.....	297
9.1.2 « Du danger de traverser l'eau » : résistances à l'idée d'un transfert du musée sur la rive droite.....	300
9.2 Mise en œuvre du projet de reconstruction.....	301
9.2.1 La mobilisation du champ artistique et politique infléchit le processus de reconstruction.....	301
9.2.1.1 Entre espoir et scepticisme : réactivation différée du débat sur la reconstruction.....	301
9.2.1.2 Volte-face du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts face à la pression d'acteurs des champs artistique et politique.....	305
9.2.1.3 Consensus au sein de la maîtrise d'ouvrage sur l'emplacement de l'ancienne pépinière du Luxembourg.....	307
9.2.2 Capitalisation des savoirs et affirmation de l'expertise du conservateur en matière de programmation architecturale.....	309
9.2.2.1 Élaboration du programme théorique de reconstruction.....	309
9.2.2.2 Réception différée du programme dans la presse.....	313
9.3 L'ancienne pépinière du Luxembourg : un emplacement controversé.....	314
9.3.1 La polémique sur la reconstruction du Luxembourg dans le débat sur la valorisation des espaces libres.....	314
9.3.2 Le rôle décisif d'André Hallays dans la sensibilisation de l'opinion à la sanctuarisation du jardin du Luxembourg.....	316
9.3.3 Procès d'intention du Sénat.....	319

Chapitre 10.

Reconstruire avec ou sans l'aide financière de l'État ?.....	321
10.1 Alternatives au jardin du Luxembourg.....	321
10.1.1 Rebondissement du débat sur l'héritage de l'Exposition universelle.....	321
10.1.2 La reconstruction du musée dans le projet d'urbanisation du Champ-de-Mars.....	323
10.1.3 La reconstruction du musée sur le terrain de l'école des sourds-muets, catalyseur de la modernisation du quartier ?.....	325
10.2 La restructuration/extension du musée existant : une solution plus réaliste et consensuelle ?.....	328
10.2.1 Études préliminaires.....	328
10.2.1.1 Un projet économique et rationnel.....	330
10.2.1.2 L'expertise des conservateurs comme antidote aux dérives du monumentalisme d'État ?.....	331
10.2.1.3 Le musée des beaux-arts de Gand : un nouveau modèle architectural pour le Luxembourg ?	334
10.2.2 Premier avant-projet officiel.....	336
10.2.2.1 Une option plus ambitieuse que l'esquisse.....	336
10.2.2.2 Approbation non consensuelle du second avant-projet par le Conseil général des Bâtiments civils.....	338
10.2.2.3 L'enquête de Les Arts de la Vie : pour une séparation de l'Art et de l'État.....	341
10.2.2.4 Réception tardive et mitigée de la seconde esquisse.....	342
10.2.3 Dernière esquisse confidentielle et abandon du projet d'extension.....	344
10.2.3.1 Une variante réduite de la première esquisse.....	344
10.2.3.2 Vers l'abandon du projet d'extension.....	345
10.3 Remise en question de l'intervention de l'État dans le champ artistique.....	346
10.3.1 Éviter le recours direct à l'État ?.....	346
10.3.1.1 La concession et l'écueil du principe de l'entrée payante.....	347
10.3.1.2 Le débat sur la loterie : quand l'État refuse d'abandonner ses prérogatives.....	351
10.3.2 Retour au financement public : les alternatives au vote de crédits spécifiques par le Parlement.....	356
10.3.2.1 L'emploi de legs de particuliers à l'État.....	356
10.3.2.2 La réaffectation de lignes de crédits ou de bénéfices non utilisés.....	356

Chapitre 11.

Le projet de reconversion du séminaire de Saint-Sulpice, de la providence à l'impasse.....	358
11.1 Conditions de possibilité et d'impossibilité d'une affectation rapide du séminaire à l'administration des Beaux-arts.....	359
11.1.1 Les lois anticléricales de 1904-1905 et la désaffectation du séminaire de Saint-Sulpice.....	359
11.1.2 Une procédure d'affectation lente et semée d'embûches.....	360
11.1.2.1 Un bâtiment très convoité.....	360
11.1.2.2 Polémique autour du rapport de Henry Maret.....	362
11.1.2.3 La question de l'enveloppe budgétaire retarde la procédure d'affectation.....	364
11.1.3 Une adaptabilité « providentielle » ?.....	367
11.2 Vers un « musée modèle d'art moderne » ?.....	369
11.2.1 Faisabilité et programmation : pour une exemplarité architecturale et muséographique du futur musée.....	369
11.2.1.1 Médiatisation précoce du programme de transformation du séminaire.....	369
11.2.1.2 Un programme issu d'une coopération étroite entre le conservateur et l'architecte.....	371
11.2.2 Avant-projet n°1 : un projet de reconversion poussé jusqu'à l'absurde ?.....	373
11.2.2.1 Coopération entre architecte et conservateur : une garantie pour la crédibilité du projet ?.....	373
11.2.2.2 Transformer ou démolir et rebâtir ?.....	375
11.2.3 Avant-projet n°2 : la compétence de l'architecte remise en question.....	378
11.2.3.1 Le concours comme antidote à l'inflation du devis ?.....	378
11.2.3.2 Remise en question de la crédibilité de l'architecte.....	379
11.2.4 Avant-projet n°3 : validation sans consensus.....	382
11.3 L'insoluble problème du financement de l'opération.....	383
11.3.1 Causes multiples de l'inflation du montant des travaux à engager.....	383
11.3.2 L'écueil législatif.....	384
11.3.3 Dissensions entre le gouvernement et la commission de l'Enseignement et des Beaux-arts.....	387
11.3.4 Le projet de loi face à la multiplication des convoitises et des résistances.....	389
11.3.5 Faire du projet de reconversion du séminaire un exemple de maîtrise des dépenses publiques ?	392
11.3.6 Inacceptables financements privés	394
11.4 Formes et acteurs de la mobilisation collective.....	397

11.4.1 Mobilisation des habitants et commerçants.....	397
11.4.2 Mobilisation du champ artistique.....	399
Chapitre 12.	
L'anticipation d'un échec programmé : le projet de Musées du Luxembourg et Rodin à l'hôtel Biron.....	401
12.1 Un projet de substitution ?.....	402
12.1.1 La confiscation et l'occupation de l'hôtel de Biron.....	402
12.1.2 L'émergence du projet du musée Rodin.....	403
12.1.3 Le musée du Luxembourg vient se greffer au projet du musée Rodin.....	404
12.1.4 Une tutelle à géométrie variable.....	406
12.2 La phase de programmation.....	407
12.2.1 Un programme très proche de celui de 1908.....	407
12.2.2 Le projet d'événement comme prétexte au projet architectural.....	410
12.3 La phase de conception.....	412
12.3.1 Avant-projet n°1 : le nouveau musée greffé à l'hôtel Biron.....	412
12.3.2 Avant-projet n°2 : le nouveau musée comme écrin pour l'hôtel Biron.....	413
12.3.3 Avant-projet n°3 : un nouveau musée autonome, relégué au fond des jardins.....	414
12.4 Abandon du projet : vers un éclatement du musée.....	415
Conclusion.....	418
L'enjeu du rayonnement culturel national et municipal.....	419
L'enjeu du financement.....	420
L'enjeu de la localisation.....	421
L'enjeu architectural et muséographique	422
Corpus.....	424
Fonds, séries et cotes d'archives consultés.....	424
Archives nationales, Paris / Pierrefitte.....	424
Archives des Musées nationaux, Paris.....	425
Bibliothèque centrale des Musées nationaux.....	426
Bibliothèque nationale, Opéra.....	426
Bibliothèque-Archives de l'Institut de France :.....	426
Sénat, Direction de l'Architecture, du Patrimoine et des Jardins, Paris.....	426
Sénat, Direction des Affaires financières et sociales, Paris.....	427
Sénat, Direction de la Bibliothèque et des Archives, Paris.....	427
Fondation Le Corbusier, Paris.....	427
Ouvrages imprimés.....	427
Chapitres d'ouvrages imprimés.....	430
Articles de périodiques imprimés.....	431
Bibliographie.....	450
Ouvrages imprimés.....	450
Ouvrages électroniques.....	457
Chapitres d'ouvrages imprimés.....	457
Travaux universitaires.....	460
Articles de périodiques imprimés.....	462
Articles de périodiques en ligne.....	466
Illustrations.....	467
Index.....	615
Table des illustrations.....	619
Table des matières.....	626